

اکتوبر-دسمبر ۲۰۱۱

سہ ماہی

دہلیز

شمارہ: ۱

مدیر اعلیٰ:
ڈاکٹر مغل فاروق پرواز

مدیر:
زمر مغل

دہلیز پبلی کیشنز، جموں و کشمیر

خالد جاوید

موت کی کتاب

خالد جاوید

موت کی کتاب



خالد جاوید کی چند دوسری کتابیں

- بے رحمی
- نرنگی کی کھجور
- اللہ اللہ
- بڑے گھر کی سیاہی

MAUT KI KITAB (Novel)

arshia publications



₹ 250/-



دہلیز ^{سہ ماہی} - 1

(اکتوبر/دسمبر 2011ء)

مدیر

زمرہ مغل

موبائل: 09873480907

09419322577

مدیر اعلیٰ

ڈاکٹر مغل فاروق پرواز

موبائل: 09555473541

08826975754

سہ ماہی دہلیز

وارڈ نمبر 2 نزد آل انڈیا ریڈیو اسٹیشن پونچھ، جموں و کشمیر-185101

رابطہ کا پتہ: F-101/101، المنار اپارٹمنٹ، شاہین باغ، اوکھلا، نئی دہلی-25

DEHLEEZ

URDU QUARTERLY

October 2011 to December 2011

Chief Editor

Dr. Mughal Farooq Parwaz
Editor

Zamarrud Mughal

اشاعت :	اکتوبر 2011ء
قیمت :	ایک سو روپے (-/100) غیر منالک 60 امریکی ڈالر
زرسالانہ :	چار سو روپے (عام ڈاک سے) / پانچ سو روپے (رجسٹرڈ ڈاک سے)
ادارہ جات سے :	ایک ہزار روپے (سالانہ)
کمپوزنگ :	ممتاز احمد

رسالہ ”دہلیز“ کے متعلق کسی بھی قسم کی قانونی چارہ جوئی پونچھ (جموں) کی عدالت میں ہی کی جاسکتی ہے

ادارہ ”دہلیز“ اپنے قارئین سے گزارش کرتا ہے کہ ”دہلیز“ کو اپنی غیر مطبوعہ تخلیقات / مضامین ہی بھیجیں۔ مطبوعہ مضامین / تخلیقات کو شائع کرنے کے لیے ادارہ پابند نہیں ہوگا۔

mudeerdehleez@gmail.com

اڈیٹر، پرنٹر، پبلشر ڈاکٹر مغل فاروق پرواز نے ایچ۔ ایس آفسیٹ پریس، دہلی۔ 6 میں چھپوا کر
دارڈ نمبر 2 نزد آل انڈیا ریڈیو اسٹیشن پونچھ، جموں و کشمیر۔ 185101 سے شائع کیا۔

اس شمارے میں

5	ڈاکٹر مغل فاروق پرواز	اداریہ
		دہلیز اسپیشل
16	زمر مغل	در جواب موت کی کتاب: حصول آگہی.....
		گفتگو
24	زمر مغل	شیم ختی سے بات چیت
		تنقیدی مضامین
36	پروفیسر توقیر احمد خاں	پریم چند اور اقبال
41	ڈاکٹر خالد علوی	فراق کی غزل
72	غففر	دنیا ئے طہاعت کا گمشدہ کردار
82	عمران شاہد بھنڈر	وزیر آغا اور امتزاجی تنقید: مفاطلے اور سرے
129	ڈاکٹر عمران احمد عندلیب	فلسفہ خودی
137	ڈاکٹر علاء الدین خان	علی باقر کی افسانوی کائنات
143	ڈاکٹر ظفر گلزار	خورشید الاسلام کا تنقیدی زاویہ
167	طارق علی میر	کرشن چندر: پونچھ کی خاک میں راکھ محفوظ کر لی
171	ڈاکٹر منظر علی	تبصرہ نگاری کا فن: مباحث اور مسائل
181	ڈاکٹر ہانیم	سلیم احمد سلیم
188 تا 195		غزل کے دیار میں
		منیر نیازی، باقی، ساتی فاروقی، شجاع خاور، فرحت احساس، نعمان شوق، پروین کمار اشک،
		پر تپال سنگھ بیتاب، ڈاکٹر مغل فاروق پرواز
196 تا 200		نظم کی دہلیز پر
		شارق کھٹی، ڈاکٹر مغل فاروق پرواز
		افسانے کا سفر
202	سلام بن رزاق	سراب زدہ
208	خالد جاوید	کوہ

اردو زبان سے عظیم تر کوئی چیز ہم نے ہندوستان کو نہیں دی۔ اس کی قیمت تاج محل سے بھی ہزاروں گنی زیادہ ہے۔ ہمیں اس زبان پر فخر ہے، اس کی ہندوستانییت پر فخر ہے اور ہم اس ہندوستانییت کو عربیت یا ایرانییت سے بدلنے کو قطعاً تیار نہیں ہیں۔ اس زبان کے لب و لہجے میں اس کے الفاظ اور جملوں کی ساخت میں ہماری بہترین صلاحیتیں صرف ہوئی ہیں اور ہم نے مانجھ مانجھ کر اس زبان کی ہندوستانییت کو چمکایا ہے۔ اتنا کچھ کر چکنے کے بعد ہم اس پر ذرا بھی راضی نہیں ہیں کہ اس کے بجائے ہندی اختیار کر لیں یا ایک نئی زبان ”ہندوستانی“ ایجاد کریں اور پھر ایک سے گنتی شروع کریں۔ ہندوؤں کو اختیار ہے کہ وہ ہندی چھوڑ کر سنسکرت بولنے لگیں لیکن ہمارے لیے پھر سے عربی یا فارسی اختیار کر لینا ناممکن ہے۔ جس طرح ہمیں ہندی سے گریز ہے بالکل اسی طرح فارسی سے بھی گریز ہے۔ اگر ہم فارسی اختیار کر بھی لیں تو ہندوستانی مسلمانوں کا مخصوص کلچر باقی نہیں رہ سکتا۔ اردو کے علاوہ کوئی دوسری زبان اختیار کرنے کے معنی صرف یہ ہوتے ہیں کہ ہم نے اپنی ماضی سے بالکل قطع تعلق کر لیا، اور ہم ایک نئی چیز شروع کر رہے ہیں۔ کوئی قوم ایسے تجربوں کی متحمل نہیں ہو سکتی۔

(محمد حسن عسکری)

اداریہ

تخلیقی اقدار

○ ڈاکٹر مغل فاروق پرواز

تنقید یا تحقیق کو تب تک اہم یا غیر اہم قرار نہیں دیا جاسکتا جب تک تخلیقی متن ان کی اہمیت کو واضح نہ کر دے۔ دریدہ کا یہ کہنا کہ لفظ ایک ایسی گزرگاہ ہے جس سے معانی کے قافلے گزرتے رہتے ہیں، ادب کے میدان کے بچولیوں کے ہاتھوں میں تھمایا گیا ایک ایسا لالی پاپ ہے جس کو وہ سالوں سے چوس رہے ہیں مگر نہ تو لالی پاپ ہی ختم ہونے کا نام لیتا ہے اور نہ ہی ان بچولیوں کے چوسنے کا عمل تھمتا دکھائی دیتا ہے۔ دراصل اجتماعی شعور اور انفرادی شعور کی اصطلاحیں بھی اپنے سیاق و سباق کے ساتھ اور پس منظر میں استعمال نہیں کی گئیں۔ سچ بات تو یہ ہے کہ مجمع کی نفسیات کا تو یہ عالم ہوتا ہے کہ بڑھتی ہوئی بھیڑ کے ساتھ ساتھ شعور زینہ بہ زینہ نیچے اترتا رہتا ہے یہاں تک کہ وہ بالکل افضل ترین سطح پر آ جاتا ہے، جو نہی مجمع تعداد میں کم ہونے لگتا ہے شعور نسبی زینہ بہ زینہ اوپر چڑھنے لگتا ہے یہاں تک کہ مجمع کے آخری فرد کے ساتھ شعور اپنی افضل ترین سطح پر ہوتا ہے۔ اور شعور جب افضل ترین سطح پر ہو تو فن پارہ وجود میں آتا ہے۔ چونکہ فن پارے کا تعلق شعور سے اور شعور کا تعلق فرد واحد سے ہے اس لئے کچھ نا سمجھوں نے یہ باور کر لیا کہ تخلیق معاشرتی حد بندیوں سے بغاوت کا نام ہے، نتیجتاً جتنے بڑے تخلیق کار گزرے خواہ وہ موسیقی کے میدان کے شہسوار ہوں یا مصوری کے یا شاعری یا افسانے وغیرہ کے انہیں معاشرتی جبر کا سامنا کرنا پڑا۔

جدیدیت نے اسے تنہائی کا حساس ترین مسئلہ بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی لیکن آج جبکہ دنیا میں بہت سی قومیں ہیں جنہوں نے اجتماعی تخلیق کاری کا ثبوت دیا ہے تو ان کی بات پایہ ثبوت کو پہنچی دکھائی نہیں دیتی، حد تو یہ ہے کہ ان لوگوں نے تاریخ کے اس سنہرے دور کو بھی یا تو بھلا دیا ہے یا پھر تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہوئے نظر انداز کرنے کی کوشش کی ہے۔ جب رسول اللہ کے ساتھیوں نے اجتماعی شعور کی معراج کا

ثبوت پیش کرتے ہوئے ایک مثالی معاشرے کو قائم کیا تھا۔ دوسری طرف مابعد جدیدیوں نے قاری کی قرأت پر زور دیا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ متن کو ہم تخلیق کے زمرے میں رکھیں یا کہ تخلیق کار کے زمرے میں جو بدلتے ہوئے حالات اور گزرتے ہوئے وقت کے ساتھ ساتھ اپنے آپ کو نئے سرے سے تخلیق کرتا رہتا ہے یا پھر ایک بار تخلیق کار کے ہاتھوں وجود میں آ جانے کے بعد یہ متن بھی اپنے آپ کو تخلیق کرتا رہتا ہے۔ اس حساب سے متن کو بھی رشتوں کی تقسیم کے دشوار گزار اور اذیت ناک عمل سے گزرنا پڑے گا اور پھر ایک ہی متن کے کئی نام ہو جائیں گے مثلاً والد متن، والدہ متن، دادا متن، پوتا متن وغیرہ ظاہر ہے کہ یہ لایعنی عمل ہے، اور اگر قاری کی قرأت پر بھروسہ کرتے ہوئے ہم قاری کو متن کا خالق قرار دیں تو پھر یہ کائنات کی پہلی ایسی تخلیق ہوگی جو اپنے خالق کو جنم دے یا پھر ہم یہ مان لیں کہ تخلیق کار متن کا خالق ہے اور متن اپنے قاری کا۔ مگر باریک میں نگاہوں نے یہ دیکھ لیا ہے کہ اس طرح کی آوازیں بلند کرنے والوں میں سرفہرست وہ لوگ ہیں جو احساس برتری کے کھوکھلے نعروں سے نجات حاصل کرنے کی تلک و دو میں اپنے دعوؤں کے ثبوت میں دلائل بھی فراہم کرنا چاہتے ہیں، کیونکہ انہوں نے پہلے تو اپنے اپنے مفادات کی خاطر صحائف آسمانیہ میں رد و بدل کیا اور آج جب ان کا سامنا ایک ایسی قوم سے ہے جس نے اپنا سب کچھ قربان کر کے اپنے صحیفہ ”قرآن کریم“ کی سینہ بہ سینہ، اللہ کے فضل و کرم سے حفاظت کی ہے تو اس قوم کو درغلانے کے لیے یہ سرے سے محفوظ متن کو ہی غیر اہم ثابت کرنے کے لئے متن کی اہمیت کو کم کرنے اور پھر دھیرے دھیرے ختم کرنے کی سازشیں رچنے میں مشغول ہو گئے جس کا وہ ہزاروں سالہ تجربہ بھی رکھتے ہیں۔ اس لئے تخلیق معاشرے کے خلاف ایمان جنگ باطل نہیں ہے بلکہ معاشرتی جبر و ظلم و تشدد و نا انصافی کے خلاف اقوام بغاوت ضرور ہے تاکہ ایک صالح اور مثالی معاشرے کے قیام کی راہیں ہموار ہو سکیں۔ جہاں تک تخلیق کا تعلق ہے تو غالب نے یہ بات بہت پہلے ہی اپنے ایک مصرعے میں صاف کر دی ہے:

ع مری تعمیر میں مضر ہے اک صورت خرابی کی

تخلیق بنتے اور مٹتے ہوئے وجود سے عبارت ہے۔ ایک صحت مند ذہن بھی تخلیق کار ہو سکتا ہے، اور حریفانہ ذہنیت کی کوکھ سے بھی تخلیق جنم لے سکتی ہے۔ مگر تخلیق تعمیر کی صورت گر تبھی ہوتی ہے جب وہ صحت مند ذہن کی پیداوار ہو بصورت دیگر حد نگاہ تک تخریب کا ایک غیر ختم سلسلہ جنم لیتا ہے۔ اور کوئی ضروری نہیں کہ کوئی شخص اپنے آپ کو تخلیق کار ثابت کرنے کے لئے شاعری، افسانے یا ناول وغیرہ لکھے یا مصوری میں کچھ کر دکھائے، ایک انسان مصوری کے میدان میں کوئی کارنامہ انجام دے بغیر شاعری کی کسی بھی صنف سخن

میں طبع آزمائی کئے بغیر یا نثر کے میدان کی شہسواری کئے بغیر یہ ثابت کر کے دکھا سکتا ہے کہ وہ تخلیق کار ہے مگر وہ اپنی تخلیق کو جنم دینا نہیں چاہتا۔ یہاں پر ایک دلچسپ تاریخی بحث جنم لیتی ہے اور وہ یہ کہ کیا ایک تخلیق کار جنم تخلیق کار کے ارادہ و نیت پر موقوف ہے کہ وہ جب اور جہاں چاہے اپنی تخلیق کو جنم دے سکے یا پھر سرے سے اس عمل کو ہی ساقط کر دے اور تخلیق اپنے خالق کے حدود و اربعہ میں ہی قید و بند کی صعوبتیں برداشت کرتی رہے۔ میں اس بحث کو کسی اور موقع کے لئے اٹھا کر رکھتا ہوں، لیکن سر دست اتنا بتا دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ ان لوگوں کو اپنے اپنے گریبانوں میں جھانکنا ہوگا جو زندگی کو ریاضی کے اصولوں کے مطابق گزارنا چاہتے ہیں۔ ہو سکتا ہے وہ ایسا کہہ بیٹھیں کہ ریاضی کے اصول بھی تخلیقی عمل کا نتیجہ ہیں، اور جس طرح سے شاعری مصوری کے اصول و ضوابط پر پوری نہ اترنے کے باوجود تخلیق ہے ٹھیک اسی طرح سے ریاضی اور زندگی ایک دوسرے کے اصولوں پر پورا نہ اترنے کے باوجود تخلیق ہی کے زمرے میں آتے ہیں، ان کی بات سمجھ میں آنے والی بھی ہے مگر سوال کی اہمیت، اپنی جگہ ہے کہ کیا زندگی کو ریاضی کے اصولوں کے مطابق گزارا جاسکتا ہے؟ یہاں پر ہمیں تحریک اور عمل کے بنیادی فرق کے واضح تصور کے ساتھ منظر عام پر آنا ہوگا، نہیں تو نسلوں کی نسلیں اسی کنفیوژن کا شکار ہو جائیں گی جسکا سامنا ماضی قریب میں ترقی پسند تحریک اور مابعد جدیدیت کو کرنا پڑا ہے۔ دراصل عمل ایک مثبت قدم ہے اور تحریک منفی سوچ کا نتیجہ ہے۔ ماضی کے جبر سے نجات کی کوئی صورت نہ پا کر اپنے ہم عصروں پر جھپٹ پڑنے کو تحریک سے تعبیر کیا جاسکتا ہے لیکن عمل مستقبل کی منصوبہ بندی سے عبارت ہونے کی بنا پر مثبت اقدام کرنے کا اہل قرار پاتا ہے۔ کچھ خود ساختہ مفکرین نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ اگر آپ ایک مقصد کے تحت کوئی کام کریں تو وہ ”عمل“ کے زمرے میں آئے گا لیکن اگر صرف تفریح کی خاطر آپ اسی کام کو سرانجام دیں تو وہ تحریک کے زمرے میں آئے گا اور اسے انہوں نے لاشعوری سطح کے تشدد سے تعبیر کیا ہے۔ ان لوگوں کے مطابق اگر آپ بھوکے ہیں اور کھانا کھاتے ہیں تو یہ عمل ہوگا لیکن اگر آپ بھوکے تو نہیں ہیں لیکن لذت حاصل کرنے کے لئے یا لاشعوری طور پر عادی ہونے کی وجہ سے اپنے دانتوں کو زحمت دیتے ہیں تو اس کو تشدد سے تعبیر کیا جائے گا۔

اب ظاہر ہے اس کو زندگی کے لئے کلیہ کے طور پر تو تسلیم نہیں کیا جاسکتا جبکہ اس سے زیادہ واضح مثالوں کے ذریعے اس کو رد بھی کیا جاسکتا ہے، اس طرح کی تحریریں مستقبل میں ایسے اذہان کی آبیاری کر سکتی ہیں جو تفریح کے لئے گھر سے باہر جانے والوں کو دہشت گرد قرار دیں اور ہم پھوڑنے کے لئے (جو کہ ایک خاص مقصد ہی سے تعبیر کیا جائے گا) گھر بار تیا گئے والوں کو معاشرے کا پرامن باعزت شہری قرار دینے میں

پیش پیش ہوں۔ مابعد جدیدیت نے اتنا تو خیر کر ہی دیا ہے کہ فلسطینی اگر اپنے ہاتھ میں پتھر بھی اٹھاتے ہیں تو دہشت گرد قرار دئے جاتے ہیں جبکہ ان پر بم برسانے والے اسرائیل کو امن کا محافظ اور پیامبر، نہ جانے کیا کیا گردانا جا رہا ہے۔

ایک بات جس کی طرف لوگوں کا دھیان نہیں جاتا مگر وہ تخلیقی عمل میں فعال ترین کردار ادا کرتی ہے، وہ یہ کہ انسانی خصائل اس کی کمزوریوں کے لاشعوری اعتراف کا نتیجہ ہوتے ہیں، مثلاً ایک شخص کسی کا قتل کرنا چاہتا ہے مگر چونکہ وہ اس قابل نہیں ہے کہ انتقام کے اس جذبے کو عملی جامہ پہنا سکے تو وہ تمباکو نوشی پر اتر آتا ہے، ٹھیک اسی طرح سے تعمیر یا تخریبی میدان میں کسی بھی شخص نے کوئی کارنامہ انجام دیا ہے تو یہ مان لیا جائے کہ چونکہ وہ جو کچھ کرنا چاہتا ہے تو وہ اس سے کہیں زیادہ دشوار تر تھا اس لئے اس شخص نے اپنے تجربے کے لاشعوری اعتراف کے نتیجے میں کوئی کارنامہ انجام دیا ہے۔ یہاں پر ایک سوال پیدا ہونا فطری ہے اور وہ یہ کہ ایسا کیوں ہے کہ کسی بھی تخلیق کار کی سبھی تخلیقات معیاری اعتبار سے اعلیٰ نہیں ہوتیں دنیا کے سب سے بڑے شاعر کے ہاں آپ کو دنیا کے گھٹیا ترین شعری نمونے مل جائیں گے۔ اس کا ایک جواب تو یہ ہو سکتا ہے کہ جہاں جہاں پر شاعر تخلیقی جرأت کا مظاہرہ کرتے ہوئے اظہار خیال سے کام لیتا ہے، اعلیٰ فن پارہ وجود میں آتا ہے لیکن جہاں جہاں وہ تخلیقی کم ہمتی کا مظاہرہ کرتا ہے وہاں وہاں اسے منہ کی کھانی پڑتی ہے۔ ظاہر ہے یہ اہم عنصر ضرور ہے مگر صرف یہی عنصر ادب کے پیمانے طے نہیں کرتا، گزرتے وقت کے ساتھ ساتھ آدمی تخلیقی طور پر زیادہ وسیع الطرف اور بالغ النظر ہوتا چلا جاتا ہے (اگر وہ مثبت سوچ کا مالک ہے تو) اس کی تخلیقی سطح بھی ارفع و اعلیٰ کے اس سفر میں خوب سے خوب تر کی جانب گامزن رہتی ہے لیکن اگر تخلیق کار منفی انرجی کا شکار ہو جائے تو گزرتے وقت کے ساتھ ساتھ وہ تخلیقی عمل میں ارزل سے ارزل تر کی جانب اپنا سفر جاری رکھنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے یہ اتنا آسان عمل نہیں ہے کیونکہ صحت مند ذہن کی آبیاری کے لئے ڈی کنڈیشننگ کے دشوار گزار، طویل تر اور صبر آزمائے عمل سے گزرنا پڑتا ہے، یہی وجہ ہے کہ ہر ایرا غیر انتھو خیر اشاعر یا افسانہ نگار یا مصور وغیرہ نہیں بن سکتا۔ ایک ڈی کنڈیشنڈ شخص اپنی زندگی، ذات اور وجود کے Rhythm کو ایک شعر میں منتقل کر کے صفحہ قرطاس پر بکھیرتا ہے جبکہ ایک کنڈیشنڈ شخص اپنے Rhythm کو کسی شعر میں یا افسانے میں یا ناول میں یا پینٹنگ میں منتقل نہیں کر سکتا بلکہ وہ اسے سگریٹ کے کشوں میں منتقل کر دیتا ہے۔ اگر آپ ایک شعری روانی کو ایک سگریٹ پینے کے عمل کے دھواں دھواں اندر کھینچنے اور باہر چھوڑنے کے عمل سے قابل کریں تو آپ کو میری بات باسانی سمجھ میں آ سکتی ہے۔ اگر آپ کسی شخص کے ساتھ اس کے گھر میں چوتھی

منزل پر اس کے ساتھ بیٹھے ہوئے ہوں اور وہ سگریٹ نکال کر پینے لگے تو آپ کو یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگانی چاہیے کہ یہ شخص آپ کو اپنے گھر کی چوتھی منزل سے اٹھ کر نیچے پھینک دینا چاہتا تھا، چونکہ وہ ایسا نہیں کر سکتا اس لئے اس نے Higher Negative Energy کو Lower Negative Energy میں تبدیل کرتے ہوئے سگریٹ پینا شروع کر دیا ہے۔

تخلیق دونوں صورتوں میں معاشرے کے لئے تریاق ہے چاہے تو وہ اپنے آپ کو کسی بڑے منفی اقدام سے روکے یا کسی بڑے مثبت اقدام کی طرف راغب کرے۔ اب آپ کسی سے پوچھیں کہ آپ کون؟ تو وہ جواب میں اپنا نام بتائے گا۔ جبکہ وہ اس دنیا میں جب آیا اس کا کوئی نام نہیں تھا یعنی وہ تھا اور نام نہیں تھا، بعد میں اس کو اس کے والدین نے کوئی نام دے دیا، اب وہ سب کو اپنا نام بتاتا پھرتا ہے۔ اب اگر اس سے پوچھا جائے کہ یہ نام تو آپ کو آپ کی پیدائش کے چھ مہینے بعد دیا گیا پھر وہ کون تھا جو ان چھ مہینوں کے دوران میں اس جسم کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنائے ہوئے تھا۔ دراصل اس دنیا میں آنے کے بعد انسان کو طرح طرح سے conditioned کیا جاتا ہے، یہ نام بھی کنڈیشننگ کے سلسلوں کی ہی ایک کڑی ہے، شاید سب سے طاقتور کڑی۔ یہی وجہ ہے کہ اب وہ مرتے دم تک اپنا نام سب کو بتاتا پھرتا ہے کہ میں عبد اللہ ہوں، زید ہوں، بکر ہوں وغیرہ پھر کنڈیشننگ کا یہ سلسلہ بھی اس کی آخری سانس تک چلتا رہتا ہے اور لوگ اسے کبھی مہربان کی صورت میں، کبھی ظالم کے بھیہمک روپ میں، کبھی دھوکہ باز بن کر اسے کنڈیشن کرتے رہتے ہیں۔ موت ہی ایک واحد راستہ ہے جو اسے Decondition کرتا ہے، لیکن تخلیق کار ڈی کنڈیشننگ کے لئے اپنی موت کا انتظار نہیں کرتا بلکہ وہ تخلیقی عمل کے ذریعہ اپنے آپ کو ڈی کنڈیشن کرتا رہتا ہے یہی وجہ ہے کہ ایک فن کار عام آدمی کی سطح سے کافی بلند ہوتا ہے۔

ایک فن کار کے فن پارہ میں اس کی قوت متخیلہ کا بڑا عمل دخل ہوتا ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ حواس خمسہ میں سے دو یعنی آنکھیں اور کان ایسے ہیں جو ایک دوسرے کی تقریباً ضد ہیں۔ دیکھنے کا عمل توانائی کے اخراج سے عبارت ہے جبکہ سننے کا عمل توانائی کے انجذاب سے عبارت ہے۔ جب آپ دیکھ رہے ہوتے ہیں تو آپ مستقل توانائی کو کھورہے ہوتے ہیں مگر جب آپ سن رہے ہوتے ہیں تو آپ توانائی کو حاصل کر رہے ہوتے ہیں۔ اب جو لوگ اپنی آنکھوں کا استعمال اپنے کانوں سے زیادہ کرتے ہیں وہ سائنسدان وغیرہ تو بن سکتے ہیں مگر تخلیق کار ہرگز نہیں کیونکہ تخلیق کار اپنے کانوں کا استعمال آنکھوں سے ہمیشہ ہی زیادہ کرتا ہے، اب جو اپنے کانوں کا جتنا زیادہ استعمال کرے گا وہ اتنا ہی بڑا فنکار ہے، کیونکہ تخلیقی گویائی کا عمل سامعہ سے عبارت

ہے باصرہ سے نہیں۔ یہاں تک بات اور صاف کرنے کی ضرورت ہے اور وہ یہ کہ جو ہنا کسی محاسبہ کے قوت باصرہ کا استعمال مستثنیٰ سامعہ سے زیادہ کرتے ہیں، ان کی سامعہ میں بھی قوت باصرہ کا جارحانہ پن پیدا ہو جاتا ہے جبکہ قوت سامعہ کا مستثنیٰ زیادہ استعمال کرنے والوں کی قوت باصرہ میں بھی قوت سامعہ کا انکسار، توجہ اور بجز پیدا ہو جاتا ہے، جو ان کو تخلیقی سرگرمیوں میں ہمد تن سرگرم عمل رکھنے میں معاون و مددگار ثابت ہوتا ہے۔ ایک اچھا تخلیق کار بننے کے لیے ضروری ہے اس کے تمام ہی عضائے جسمانی کا استعمال صفت سامعہ سے متصف ہو جائے یہاں تک کہ وہ سے! شعوری سطح پر برتنے لگے۔ یہاں پر ایک فنکار کا یگو کم تر سے کم تر سطح پر جاتا ہے، اس لیے کچھ، بعد جدید یوں نے یہ سمجھ لیا کہ تخلیق اپنے تخلیق کار کے ماتحت نہیں ہے، اب ان فنکاروں کو کون سمجھائے کہ تخلیق کے اندر اس کے تخلیق کار کی موجودگی کا اعتراف تو مادر زاد اندھا بھی کرتا ہے، اب اگر تخلیق کار اپنے ایگو کے ساتھ اپنی تخلیق میں جدوجہد کرے گا تو وہ تخلیق نہایت ہی غیر معیاری ہوگی۔ جبکہ اگر وہ اپنے انکسار و تواضع کے ساتھ اپنی تخلیق میں موجود ہوگا تو زندگی اس کے وجود میں ایسا رنگ چھینے لے گی جو اس تخلیق کو عظیم بنا دے۔ اور یہ عظیم تخلیق کار ایک اوسط درجہ کے فنکار کے مقابلے میں دیر سے مشہور ہوتا ہے کیونکہ جب وہ پیدا ہوتا ہے تب اس کی عظمت کو، اپنے کے لئے کوئی بھی پہ نہ موجود نہیں ہوتا، تاریخی تجربات کی بنا پر قائم کئے گئے معیارات اس کے سامنے بونے ثابت ہوتے ہیں۔ وہ اپنی عظمت کے ساتھ ساتھ عظمت کو جانے کے معیارات بھی سے کر پیدا ہوتا ہے۔ لہذا ایک اوسط درجہ کے فنکار کے لئے تو بہت آسان ہے کہ اسے مروجہ معیارات کی روشنی میں پیچوں یا جائے مگر عظیم تخلیق کار مروجہ معیارات پر کھرا نہیں کرتا اس سے دعوں کو دینے میں کہ یہ تخلیق کار ہے زیادہ وقت گزرتا ہے۔ پہلے تو بنے بنائے پٹانے نوٹ چوٹ کا شمار ہوتا ہے پھر اس کی تخلیق کی روشنی میں معیارات قائم کئے جاتے ہیں اور پھر اسے قبول عام حاصل ہوتا ہے۔ اس نے عظیم فن کار کو اوسط درجہ کے تخلیق کار کے مقابلے میں زیادہ بڑے پیمانہ پر صبر و استقامت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ سچ بات تو یہ ہے کہ لوگ اسے پیچا نہیں یا نہ پیچا نہیں یہ لوگوں کا ذاتی مسئلہ ہے، تخلیق کار کا نہیں۔ وہ تو عظیم تخلیق کو ہی عطیہ خداوندی سمجھ کر انعام کے طور پر قبول کرتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو کوئی دنیاوی منفعت اس سکون اور لذت کا مقابلہ کر بھی نہیں سکتی جو اسے اپنی تخلیق سے حاصل ہوتی ہے۔ دراصل شناخت کا مسئلہ یا انعامات کا مسئلہ بھی کنڈیشننگ کے ہی زمرے میں آتا ہے۔ جس ادیب پر ادبی ایسیوں کے باقی حربے ناکام ہو جاتے ہیں، اس تخلیق کار کا منہ قبول عام کے ذریعے بند کر دیا جاتا ہے۔ شہر میں، اکادمیوں کے ذریعے دیے جانے والے اور دیگر انعامات، یہاں تک کہ نوبل انعام بھی کنڈیشننگ کا

موثر ذریعہ ہے بلکہ نوبل انعام تو ابھی تک کا آخری سب سے زیادہ ”پاورفل“ آلہ ہے جو ان ادبی اہلیوں نے ایجاد کیا ہے۔ سامنے کی مثال کے طور پر آپ علامہ اقبالؒ اور رابندر ناتھ ٹیگور کی مثال لے سکتے ہیں۔ دونوں ہی عظیم تخلیق کار گزرے ہیں، مگر ادبی سفر میں علامہ اقبالؒ نے ٹیگور کو ہزاروں میل پیچھے چھوڑ دیا اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ ٹیگور کو نوبل انعام کے ذریعے کنڈیشن کر دیا گیا اور یہی وہ مقام ہے جہاں سے علامہ کا ادبی سفر دن دو گنی رات چو گنی ترقی کرتا رہا جبکہ ٹیگور جمود کا شکار ہو کر رہ گئے۔ راقم الحروف پرواز کے ساتھ بھی 2000ء کے اواخر میں ایسا ہی واقعہ پیش آیا۔ مجھے ساہتیہ اکادمی سے ایک خط موصول ہوا جس میں اکادمی کے ذمہ داروں نے (بشمول گوپی چند نارنگ) میرے مجموعے کو منظر عام پر لانے کی خواہش کا اظہار کیا تھا اور اکادمی سے تعاون کی بھی پیشکش کی تھی۔ میں کافی سوچ بچار کے بعد اس نتیجے پر پہنچا کہ آج انہوں نے میرے مجموعہ چھاپنے کی خواہش جتائی ہے، کل کو یہ مجھے ساہتیہ اکادمی سے انعام بھی دلوا دیں گے، نتیجہ میرا تخلیقی سفر شروع ہونے سے پہلے ہی رک جائے گا۔ کافی سوچ بچار کے بعد اور مذکورہ افراد کی تصنیفات پڑھنے کے بعد میں نے ”قومی آواز“ میں اردو کے عام قاری کو مخاطب کرتے ہوئے معذرت کر لی۔ اس کے بعد میرے خد ف طرح طرح کے مضامین چھپے مگر مجھے ان کا کوئی نوٹس نہ تو دینا تھا اور نہ لیا۔ جس طرح سے سخت کا مسئلہ کنڈیشننگ کے زمرے میں آتا ہے ٹھیک اسی طرح سے لذت حاصل کرنے اور حظ اٹھانے کا عمل بھی ایک حد کے بعد کنڈیشننگ کی بھول بھلیوں کا حصہ بن جاتا ہے۔ اعتدال کی راہ ان تمام آلائشوں سے پاک رکھتے ہوئے اپنے تخلیقی سفر کو جاری رکھنے سے عبارت ہے۔ جہاں تک تخلیق کے زمانہ کے تعین کا مسئلہ ہے تو اس سلسلے میں یہی کہا جاسکتا ہے، کیونکہ یہی بامعنی بھی ہے، کہ تخلیق جتنی اعلیٰ پائے کی ہوگی اس کے اثرات اتنے ہی دور رس ہوں گے اور وہ اسی قدر اپنے بعد کے زمانوں میں اپنے قارئین کو پیدا کرتی رہے گی۔ اب یہ کہنا کہ کوئی چیز چونکہ ہزاروں سال قبل سے متعلق ہے اس لئے وہ عہد حاضر کے لئے عضو معطل کی حیثیت رکھتی ہے۔ کسی طرح بھی جائز ٹھہرائے جانے کے قابل نہیں ہے۔ کوئی تخلیق اگر عظیم ہے تو اس کی عظمت بھی اسی میں پوشیدہ ہے کہ وہ ہزاروں سال کے بعد بھی اپنی معنویت کو برقرار رکھے ہوئے ہو۔ کچھ لوگوں کا منو شاستر کو یا بائبل کو، ہری ویش پر ان کو یا ژند اوستا کو یا قرآن کو صرف اس بنیاد پر عہد حاضر کے لئے بے معنی قرار دینا کہ یہ ہزاروں سال قبل سے متعلق ہیں۔ کسی طرح بھی سرا ہے جانے کے قابل نہیں ہے۔ اگر متذکرہ بالا مذہبی صحیفہ عہد حاضر کے لئے پوری طرح سے موزوں ہیں اور اپنی معنویت برقرار رکھے ہوئے ہیں تو ان کی تخلیقی معراج ہے بصورت دیگر یہ کہا جائے گا کہ ان میں کوئی تخلیقی نقص ہے جس نے گزرتے وقت کے ساتھ ساتھ ان کو اپنی

معنویت کھونے پر مجبور کر دیا ہے اور ایک ہی جملہ سب پر چسپاں کرنا بھی انصاف برہمنی احساس کا ترجمان نہیں ہے۔ کوئی چیز اگر معاشے کے لئے سم قاتل ہے اور وہ منو شاستر میں ہے تو یہ منو شاستر کا تخلیقی نقص ہے۔ قرآن کا نہیں۔ قرآن کی معنویت کا تعین قرآنی معیارات کی روشنی میں کیا جائے گا۔ میرا ماننا یہ ہے کہ کسی ایک فن پارے کو اعلیٰ ترین تخلیق قرار دینا اور دوسری طرف اس کو نذر تے زمانے کے ساتھ ساتھ اس کو اپنی معنویت کھوٹی ہوئی شے سے تعبیر کرنا غلط و بیانی تو ہے ہی، ساتھ ساتھ یہ تخلیق کی تصغیر اور تحقیر بھی ہے۔ ان لوگوں کی یہ دلیل تو قابل غور بھی ہے ورنہ درست بھی کہ کوئی فن پارہ جو ابھی تک کاموزوں ترین فن پارہ قرار دیا گیا ہو۔ اگلے ہی لمحے وہ اپنی معنویت کھو بھی سکتا ہے۔ مگر اس سے جو نتائج انہوں نے برآمد کئے وہ حد درجہ مہمل تھے۔ اس سے تو صرف اتنا ظاہر ہوتا ہے کہ کسی تخلیق کا حسن اسے ایک زمانہ تک زندہ رکھتا ہے اور اس کا نقص اسے ایک زمانے کے بعد بے جان شے میں تبدیل ہونے پر مجبور کر دیتا ہے، کوئی تخلیق جس قدر اعلیٰ پائے کی ہوگی وہ دور تک اور دیر تک، بعد کے زمانوں کی ضرورت ہی رہے گی۔ یہاں پر یہ سول بھی پیدا ہوتا ہے کہ یا جو شخص تخلیق میں موجود ہے کیا وہ تخلیق کے خالق کی وجہ سے ہے یا زمانے کی دست برد نے اس تخلیق کے اندر وہ خامیاں پیدا کر دی ہیں۔ مثال کے طور پر بائبل اپنے آپ میں خالق کائنات کی تخلیق ہے، اس بنا پر اس میں نقص کا پایا جانا غیر ممکن ہے۔ لیکن بعد کے زمانوں میں عیسائیت کے ارباب حل و عقد نے اپنے اپنے ازل ترین مفادات کی خاطر بائبل میں تحریف کی۔ جس کی وجہ سے اس کا وہ حسن باقی نہ رہ سکا جو کہ اس کا ذاتی وصف تھا۔ اس طرح کی مثالوں سے مابعد جدیدیوں کو عبرت حاصل کرنی چاہئے۔ میری تحقیق کی حد تک سینٹ پال بھی ایک مابعد جدید یا تھا، جس نے متن کو غیر ضروری قرار دینے کی کوشش کی نتیجتاً بائبل کو اس کے حسن سے محروم کر دیا۔ مجھے اس بات کو تسلیم کرنے میں بھی کوئی قباحت نہیں کہ مابعد جدیدیت بھی مصنف کی غیر فطری چیز کے خلاف ویسا ہی رد عمل ہے جیسا رد عمل اشتراکی خیمے میں سرمایہ دارانہ نظام کے ہزاروں سالہ جبر کے خلاف دیکھنے کو ملتا ہے۔ شہخت کے مسئلہ نے جب سے ضرورت سے زیادہ اہمیت اختیار کی ہے، تب سے شہرت حاصل کرنے کے لئے ہر ایرا غیر انتہو خیر اول جلول حرکتوں کے ذریعے شہرت حاصل کرنا چاہتا ہے۔ سامنے کی مثال کے طور پر مائیکل انجلو کے مصوری کے اس شاہکار کو پیش کیا جاسکتا ہے، جس کو انجلو نے ایک چٹان پر حضرت عیسیٰ اور حضرت مریم کی چٹنگز کے ذریعے دنیا کے سامنے پیش کیا تھا۔ ادھر کچھ برس قبل ایک سر پھرے نے اس تصویر کو نقصان پہنچا دیا، پکڑے جانے پر جب اس سے پوچھا گیا کہ اس نے ایسا کیوں کیا؟ تو اس کا جواب تھا شہرت حاصل کرنے کے لئے۔ مائیکل انجلو کو پورا ایک سال لگ گیا مصوری کے اس شاہکار کو

بنانے میں تب بھی اسے راتوں رات اتنی شہرت نصیب نہیں ہوئی جتنی شہرت چند منٹوں کے اندر اندر اسی تصویر کو نقصان پہنچانے والے کو مل گئی۔ شہرت کے جنونیوں کی اسی طرح کی بے شمار حرکتوں کے رد عمل کے طور پر ہی کچھ لوگ اٹھے جنہوں نے سرے سے مصنف کے وجود کو ہی غیر اہم قرار دے دیا۔ مگر وہ یہ بھول گئے کہ شناخت کا مسئلہ سچے فنکار کا مسئلہ نہیں ہے، یہ کچھ اوجھے، چمچھورے اور اوباش لوگ ہیں جو مشہور ہونے کے لئے کچھ بھی کر گزرنے کو اور کسی بھی حد تک جانے کو تیار بیٹھے رہتے ہیں۔ بدلے میں اگر کوئی سچے فنکار کی تخلیقات سے اس کا رشتہ منقطع کرنے کی بات کرنے لگے تو اسے بھی قاری کے جبر ہی سے تعبیر کیا جائے گا۔ یہاں پر ایک سوال کا پیدا ہونا فطری ہے اور وہ یہ کہ کیا جبر ہی مسائل کا واحد حل ہے، پہلے سرمایہ دارانہ جبر کے خلاف سوشلزم کو کھڑا کیا گیا، جو کہ صرف اور صرف اشتراکی جبر تھا، اور اب مصنف کے جبر کی ریزک تھام کے لئے قاری کے جبر کو ہی واحد علاج کے طور پر دریافت کیا جا رہا ہے۔ آخر ہم دو انتہاؤں میں جھینے کے عادی کیوں ہو گئے ہیں، جب کہ ان سب مسائل کا واحد حل اعتدال کی راہ میں ہے، اور جہاں تک الفاظ کو نئے معانی اور مخفاہیم عطا کرنے کا معاملہ ہے تو یہ صرف تخلیق کے ذریعے ہی ممکن ہے، کوئی قرأت کے ذریعے الفاظ کے حلق سے نئے معانی برآمد نہیں کر سکتا اگر غالب نے کسی لفظ کو کسی خاص پس منظر میں استعمال کیا ہے تو ٹھیک اسی لفظ کو آج کا شاعر بالکل الگ پس منظر میں اپنی شعری تخلیق اس طرح سے برت سکتا ہے کہ وہ لفظ بالکل کسی دوسری ہی دنیا کی مخلوق معلوم ہو لیکن ایسا ظاہر ہے کہ تخلیق کے ذریعے ہی ممکن ہے اور اب مجھے یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ قرأت تخلیق کے پرکھنے کا عمل ضرور ہے لیکن بذات خود تخلیق ہرگز نہیں اور اگر ہے تو میں بعد جدیدیوں سے گزارش کرتا ہوں کہ وہ کوئی ایک مشا پیش کریں جس میں کسی خاص قاری کی قرأت کے عمل کو اعلیٰ فن پارے سے تعبیر کیا گیا ہو۔ سول یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر رونما ہونے والی کوئی واقعہ یا کوئی فطری منظر جو ایک تخلیق کار کو تخلیق پر آمادہ کرتا ہے کو بھی تو متن سے تعبیر کیا جاسکتا ہے، لیکن ایک تخلیق کار پر ایک واقعہ کی یا کسی فطری منظر کی قرأت کے نتیجے میں ایک کیفیت طاری ہوتی ہے، پھر وہ اسے الفاظ کا جامہ پہناتا ہے یا کسی راگ میں ڈھال دیتا ہے یا آریکچر کے کسی نمونے کے طور پر اسے منظر عام پر لاتا ہے یا مصوری کا کوئی شاہکار اس کے لپٹن سے برآمد ہوتا ہے، ٹھیک اسی طرح سے اگر کسی شعری یا کسی افسانے وغیرہ کی قرأت کسی قاری پر کوئی خاص کیفیت طاری کر دے اور یہ کیفیت اس کو کسی تخلیق کی طرف راغب کرنے کا ذریعہ بنے تو ضرور ہم اسے تخلیق یا فن پارے، متن وغیرہ سے تعبیر کریں گے۔ لیکن اس کی چھوٹ ہر قاری کو تو نہیں دی جاسکتی۔ جس طرح سے کسی خاص واقعے کو دیکھنے والے اگر سو افراد ہیں تو سو کے سو تو جاکر کوئی غزل یا افسانہ یا

ظہر وغیرہ نہیں کہتے، ٹھیک اسی طرح سے کسی متن کی قرأت میں مصروف کو قاری یہ سند عطا نہیں کی جا سکتی کہ وہ متن کے اوپر جبر کی روایت کو جاری و ساری رکھ سکے۔ جدیدیت نے بھی اس موضوع کے ساتھ حتی الامکان انصاف نہیں کیا، لیکن کم از کم جدیدیت کے ہاں اتنا تو ہے کہ انہوں نے خواب کو ایک موضوع کے طور پر اس قدر برتا کہ وہ تخیل شاعری کے لئے ایک ہم عصر گردانا جانے لگا۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ نفسیاتی طور پر ہر صحت مند انسان کے خواب جس طرح کی تحریک کا باعث بنتے ہیں، اس کا عشر عشر بھی منفی نفسیات والے کے خوابوں کے حصہ میں نہیں آتا۔ شاید فریڈرک نیٹش نے نفسیاتی طور پر صحت مند لوگوں کے ہی تعلق سے کہا ہوگا کہ نسل انسانی اس دن سب سے بڑے صدے سے دوچار ہوگی جس دن خواب دیکھنے والے ناپید ہو جائیں گے۔ یہاں پراچہ، جی ویس کا ذکر بھی ضروری معلوم ہوتا ہے، ایچ جی ویس سے کسی نے سوال پوچھا تھا کہ تہذیب کیا ہے؟ تو انہوں نے جواب میں کہا تھا کہ یہ ایک اچھا خیال ہے اور اسے عملی جامہ پہنانے کے لئے کسی نہ کسی کو ضرور کچھ کرنا چاہیے۔ فریڈرک نیٹش کے نزدیک نسل انسانی ایک تہذیب کی پروردہ ہے جب کہ ایچ جی ویس کے نزدیک انسان ہزاروں سال سے اس کربا رض پر بنا کسی تہذیب کے جی رہا ہے۔ اس دئے زمین کو دورس کی تاریخ کو متن کے طور پر دونوں نے دیکھا لیکن فریڈرک نیٹش کے ہاں اعلیٰ پائے کا متن وجود میں آیا جب کہ ایچ جی ویس صرف لفظی بازیگری میں الجھ کر رہ گئے۔ تاریخ میں اور تخلیق میں فرق یہ ہے کہ تاریخ میں حقائق نفسیات انسانی پر اثر انداز نہیں ہوتے جب کہ تخلیق کا رحد درجہ حس ہوتا ہے اس پر حقائق اثر نہ رہتے ہیں۔ شاید اسی لئے ایچ جی ویس کا نظریہ دنیا کے تین نیٹش کے نظریے سے یکسر متضاد ہے۔

سچ بات تو یہ ہے کہ تخلیق اقدار کی آبیاری کے لئے لفظی بازیگری سے کام چلنے والا نہیں ہے۔ اس کے لئے ہمیں اپنے قارئین اور لکھنے والوں سے مل کر ایک طویل اور صبر آراء سفر طے کرنا ہوگا۔ جس کے لئے عرصہ دراز سے ضرورت محسوس کی جا رہی تھی، کہ ڈی کنڈیشننگ کے اس عمل کو سرانجام دیتے ہوئے تخلیقی قدر کی پاسداری کرتے ہوئے ہم اپنے ذہنی، نفسیاتی اور تخلیقی سرمائے کی حفاظت کر سکیں۔ آج وہ دن آ گیا ہے کہ ہم اس خواب کو پورا کرنے کی جانب پہلا قدم اٹھا سکیں۔

ہمیں قارئین کو یہ بتاتے ہوئے خوشی محسوس ہو رہی ہے کہ ”دہلیز“ سہ ماہی ”بلی مجلہ اب آپ کے سامنے ہے اور یہ اسی پہلے قدم سے عبارت ہے۔

دہلیز اسپیشل

اردو زبان پر اغیاروں نے یلغار کر رکھی ہے، اردو سازشوں کے زرنغے میں ہے، اردو اپنوں کی بے توجہی کا شکار ہے، اردو ختم ہونے کی کگار پر ہے، اردو زبان و ادب کے تعلق سے ایسے جملے ضرب الامثال کی حیثیت اختیار کرتے جا رہے ہیں ہم، دہلیز کی پوری ٹیم کی جانب سے بیک زبان اپنے آپ کو اس کا پابند عہد سمجھتے ہیں کہ اردو کے خلاف اٹھنے والے داخلی اور خارجی تمام فتنوں کے خلاف صف آرا ہوں۔ دہلیز اسپیشل اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ دہلیز کا جو شمار آپ کے ہاتھوں میں ہے۔ اس میں ہم نے فتنے کے اس پہلو کو اجاگر کیا ہے، جس کی طرف کم لوگوں کا دھیان گیا ہے۔ یعنی لائسنس اور غیر معیاری تصانیف کے لیے شہرت عام کے لیے راستے ہموار کرنا اور معیاری تصانیف کو قارئین کے سامنے مشکوک بنا کر پیش کرنا تاکہ نہ رہے گابانس اور نہ بچے گی پانسری کے مصداق اردو زبان و ادب عالمی ادب کے سامنے ہمیشہ ہی احساس ندامت اور شرمندگی سے دوچار ہے۔

دہلیز کے قارئین کی خدمت میں پیش ہے۔ ایسے ہی ایک فتنے کی روداد۔

(زمرد مغل)

سنبھل کے رکھو قدم دشتِ خار میں مجنوں
کہ اس نواح میں سودا برہنہ پا بھی ہے

در جواب ”موت کی کتاب: حصولِ آگہی کا سفلی وظیفہ؟“

○ زمر مغزل

خورشید اکبر نے ایک نیا رسالہ نکالا ہے۔ جس کو انہوں نے ”آء“ کا نام دیا ہے۔

اس رسالہ میں انہوں نے اپنی ذہنی خباثت نکالنے کے لیے ممتاز نقشن نگار خالد جاوید کی کتاب پر نہایت ہی غیر علمی بحث کا انداز اختیار کرتے ہوئے ایک مضمون لکھ دیا ہے۔ جس کا عنوان ہے ”موت کی کتاب: حصولِ آگہی کا سفلی وظیفہ؟“

مضمون کے پہلے ہی پیرا گراف میں موصوف رقمطراز ہیں کہ:

”خالد جاوید کی ”موت کی کتاب“ کس نے لکھی ہے؟ خود خالد جاوید نے، ان کی ہمزاد خود کشی نے، شیطان نے، خدا نے، ژاں میگو، اللہ شمر نے، شمس الرحمن فاروقی نے؟؟؟؟ یہ ایک ایسا پے چیدہ معرکہ ہے جسے حل کیے بغیر کتاب کے ساتھ انصاف نہیں کیا جاسکتا۔ کہ یہیں سے سلسلہ شروع ہوتا ہے مصنف کی موت کا، خدا کی موت کا (۴)، اقدار کی موت کا، عقل و شعور کی موت کا وغیرہ وغیرہ۔“

متذکرہ بالا پیرا گراف خورشید اکبر کی جہالت کو طشت از باء کرنے کے لیے کافی ہے۔ خالد جاوید نے اس کتاب سے پہلے بھی کتابیں لکھی ہیں جن میں افسانوی اور تشیدی دونوں طرح کے مضامین شامل ہیں۔ پھر فاروقی کا اسلوب خالد جاوید کے اسلوب سے بالکل مختلف ہے۔ ایسے میں اس طرح کے سوالات قائم کرنے کا مقصد سوائے اس کے اور کیا ہو سکتا ہے کہ موصوف اپنے جہل کو علم و عرفان کی بلند ترین منازل سے تعبیر کرنے میں مصروف دکھائی دیتے ہیں۔ دوسری بات جو مجھے عرش کرنی ہے، وہ یہ ہے کہ موصوف کو کسی متن کے خلاف

اعلاب جنگ کی ضرورت ہی کیوں محسوس ہوئی؟ آخر وہ عرصہ دراز سے جس نام نہاد تحریک سے وابستہ ہیں وہ متن کی اہمیت کو سرے سے خارج کرتی ہے۔ لیکن خورشید اکبر کا مضمون اس بات کا اعلان ہے کہ ان پر مابعد جدیدیت کے حمل کا قبل از وقت گرنے کا راز افشا ہو چکا ہے۔

دریدہ نے نہایت ہی صہیونی عیاری سے کام لیتے ہوئے اعلان کیا تھا کہ متن ایک ایسی گزرگاہ ہے جہاں سے معانی کے قافلے گزرتے رہتے ہیں۔ اس طرح سے خورشید اکبر کے آقاؤں نے قرآن (جو کہ ایک محفوظ متن ہے) پر بائبل (جو کہ ایک غیر محفوظ متن ہے) کی برتری ثابت کرنے کی کوشش کی تھی۔ پھر دیکھتے ہی دیکھتے صہیونیوں کے قافلے کے قافلے اس میں شامل ہونے لگے۔ راتوں رات ضخیم ترین کتابیں وجود میں آتی چلی گئیں۔ لیکن خالد جاوید نے اپنے ناول ”موت کی کتاب“ کے ذریعے کئی محاذوں پر مابعد جدیدیوں کو شکست فاش سے دوچار کیا ہے۔ ایک طرف مابعد جدیدیوں کو متن کی مرکزیت کو تسلیم کرنے پر مجبور کر دیا، خورشید اکبر کا مضمون اس کا واضح ثبوت ہے۔ دوسری طرف ”موت کی کتاب“ سے قرآن کی بالاتر وضاحت ہوتی چلی جاتی ہے۔ جس سے صہیونی دنیا بوکھلا گئی ہے۔ ایک اور زاویے سے خالد جاوید کا ناول بقول ٹمس الرحمن فاروقی حضرت ایوب کی زندگی کے واقعات کی عکاسی کرتا ہے، لیکن ناول کے کردار کا رد عمل حضرت ایوب کے رد عمل سے بالکل مختلف ہے۔ ظاہر ہے نہ تو خالد جاوید کا کردار ”صبر ایوبی“ کا متحمل ہے اور نہ ہی خالد جاوید کا عہد ایوبی سے مماثلت رکھتا ہے۔ عہد ایوبی میں بھی حضرت ایوب نے شیطان کو ورطہ حیرت میں ڈال دیا تھا۔ کیونکہ شیطان کی کوشش یہ تھی کہ حضرت ایوب خدا کے شکر گزار بندے ثابت نہ ہو کر خدا کے نافرمانوں میں شامل ہو جائیں۔ مگر حضرت ایوب نے ایک بالکل تیسری سمت میں سفر کو جاری رکھتے ہوئے اظہار تشکر کیا۔ جس میں نہ تو صرف تشکر تھا ورنہ ہی نافرمانی کا شائبہ۔ یہ حضرت ایوب کی تخلیقی صلاحیتوں کے استثناء کا بہترین موقع تھا جس میں حضرت ایوب نے تکالیف کے ذکر کے ساتھ خدا کا شکر ادا کیا۔ فاروقی صاحب کے مضمون کا ناول کی مشکلیں حل کرنے میں اہم رول ہے لیکن انہوں نے اس تحقق سے جو اس خیال کا اظہار کیا کہ حضرت ایوب اس مقام پر پہنچ گئے تھے جو نافرمانی کے بالکل قریب تھا سے اختلاف کی گنجائش نکل آئی ہیں۔ کیونکہ یہی وہ مقام ہے جہاں پر کھڑے ہو کر انسان نے ہزاروں سال تک شیطان کو ورطہ حیرت میں ڈالنے کا کام کیا ہے۔ حضرت ایوب خدا کے پیغمبر تھے لیکن خالد جاوید کا مرکزی کردار آج کے دور کا ایک عام انسان ہے۔ اس کے باوجود وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا بھرپور استعمال کرتا ہے۔ خالد جاوید نے ایک عام آدمی کے ہاتھوں شیطان کی جو درگت بنائی ہے وہ قابل دید ہے اور ایسا کر کے انہوں نے شیطانیات کے تمام ایجنٹوں سے لوہا لینے کا کام کیا ہے۔ خالد جاوید کا یہ ناول اس بات کی بھی بھرپور عکاسی کرتا ہے کہ آخر کیوں حضرت ایوب حضور اکرم کے بعد اس دنیا میں تشریف نہیں لائے۔ آخر کیوں حضور اکرم

کوئی ترمیمیں یا ترمیمیں کیا؟ نہ وہی واقعہ آج، یہ بات تو میڈیا کے س دور میں لوگوں کا رد عمل کیا ہوتا؟ آیا جو
ڈک میڈیا کے ذریعے دنیا بھر میں مشہور کیے جا رہے ہیں ان کا کچھ متاثر ہو رہا ہے؟ دوسرے پیرا گراف میں
مصنف فلسفیانہ تشبیہیں کرتے ہوئے رقمطراز ہیں

”موت اور حیات ایک دوسرے کی حمزاد ہیں بلکہ یوں کہا جائے کہ کائنات ظاہر
و باطن کی یہ زواں اور مختتم سچیاں ہیں جو ازل تا ابد جاری و ساری رہیں گی تا وقتیکہ
قادر مطلق موت کے فرشتے کو حتمی طور پر موت اور زندگی کی رجوں کو قبض کرنے کا حکم
صادر نہ کر دے۔“

متذکرہ بالا پیرا گراف خورشید اکبر کے ذہنی و خیالیہ پن کو پشت از پام کرتا ہے۔ ایک طرف تو وہ موت
و حیات کے لیے، زواں اور مختتم اور ازل سے ابد تک جاری و ساری رہنے والی صفات کا اعلان کرتے ہیں
اور دوسری طرف ”تا وقتیکہ“ کی قید بھی لگاتے ہیں، جس سے ایسا ظاہر ہوتا ہے کہ مصنف کو غیبی عارضہ لاحق
ہے۔ ہمیں سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ جس کتاب کو ہاتھ لگاتے ہوئے وقت سے سب سے بڑے عالم
”ایب ٹم“ رحمن فاروقی کو بھی تردد ہوتا ہے اس کتاب کے ساتھ اس علم اور اس غیبی عارضے کے ساتھ
خورشید اکبر کیا سفاک کرپا میں گئے۔ خورشید اکبر کے مضمون اور ”موت کی کتاب“ کے قاری کے لیے مسئلہ یہ
نہیں ہے کہ آیا ”موت کی کتاب“ ایک ہم کتاب ہے یا نہیں۔ اس کے لیے مسئلہ صرف یہ ہے کہ آیا خورشید
اکبر جہالت کی وجہ سے یہاں کر رہے ہیں یا پھر بد نصیبی کی وجہ سے؟ خود میں بھی کافی تذبذب کا شکار رہا ہوں۔
دوران مضمون کی مقدمات سے آئے جہاں مجھے یہ محسوس ہو کہ خورشید اکبر نہایت ہی دیندار شخص ہیں،
لیکن یہ دینداری کا جس نے یہ شریف و مہذب (۱) شخص کو چارہ ہے؟ اگر سو کیا لیکن کئی مقدمات سے
بھی آگے جہاں ان کی نیت پر شبہ ہوا۔ خیر اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ وہ علم میں بد نیت۔ کیونکہ ادب میں
خورشید اکبر جیسے ہلکے، مزاحیہ، دوپہر، شام، چوراموں، بکڑوں، گزرگاہوں پر ہاتھ ہوا میں لہرا کر اپنے علم
انفصال کا (۲)؛ حند وراپنے والے کسی کی ادبی قدر و قیمت کے تعین کے لیے پیر نہیں مارتے۔

”گے چل کر خورشید اکبر رقمطراز ہیں

”تو کیا خالد جاوید کی ”موت کی کتاب“، ”کتاب حیرت“ کا درجہ رکھتی ہے؟ شاید!
خالد جاوید اگرچہ بتے تو بہ آسانی اس تصنیف کا نام ”زندگی کی کتاب“ بھی رکھ سکتے تھے۔
مگر یہ کرنے سے قاری کی حیرتوں میں اضافہ کہاں سے ہوتا۔ کہانی کا اصلی بیج بھی ہے
جہاں سے ایک ”منسوبہ بند تھیر“ کا سفر شروع ہوتا ہے۔“

متذکرہ بال سطور میں خورشید اکبر نے اپنے ذہن کے تمام کھڑکیاں دروازے بند کر لیے ہیں یا پھر وہ تجاہل عارفانہ سے کام لے رہے ہیں۔ خورشید اکبر کو اپنے چاروں اور رونما ہونے والے حوادث و واقعات کا ذرا برابر علم بھی نہیں اور نہ ہی وہ اس عہد سے آشنا ہیں۔ سائنسی ایجادات کے ساتھ ساتھ دنیا اس مقام پر پہنچ چکی ہے جہاں حیرتیں اپنا دم توڑ دیتی ہیں۔ اس عہد میں اگر کوئی سب سے مشکل کام ہے تو وہ ہے کسی کو حیرت زدہ کرنا اور اگر خالد جاوید ایسا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں تو اس کو ان کی خلافت نہ بصیرت سے ہی تعبیر کیا جائے گا۔ مگر موصوف کب ہر آنے والے تھے انہوں نے یکے بعد دیگرے خالد جاوید کی کتاب سے کئی اقتباسات پیش کرنے کی جرأت بھی کی ہے۔ موصوف نے موت کی کتاب سے مندرجہ ذیل اقتباس نقل کیا ہے:

”خدا کی کتاب میں ’موت‘ کے یہ تصور و معنی نہیں تھے۔ شیطان نے کسی اور لفظ کی جگہ ’موت‘ لکھ دیا۔ یہ لفظ ’زندگی‘ تھا مگر اب خدا قابل رحم حد تک مجبور تھا۔ شیطان کے قلم کی سیاہی اڑنے والی سیاہی نہ تھی۔“ (موت کی کتاب، ص ۱۲۹-۱۵۰)

پھر موصوف نے اپنا جملہ ملایا ہے۔ موصوف فرماتے ہیں۔ ”اس طرح واضح ہے کہ خدا کی تخلیق کردہ زندگی کی کتاب میں تحریف اور رد و بدل شیطان نے کیا ہے۔ اس کے بعد موصوف نے پھر ایک اقتباس موت کی کتاب سے پیش کیا ہے۔

اقتباس۔ ”اگر اس دنیا کا خالق کبھی کوئی تھا تو اب دنیا کے سر پر ٹھوکر مار کر کہیں اور چلا گیا ہے اور شیاطین کے ساتھ ”موت کی کتاب“ کے جملہ حقوق کے مسئلے پر حجت اور جھگڑے میں مشغول ہے۔“

(موت کی کتاب، صفحہ ۱۲۸)

اس اقتباس کو پیش کرنے کے بعد خورشید اکبر اپنی بھڑاس نکالتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

”یعنی تحیر کے ساتھ ’تشکیک‘ کا عنصر بھی متن میں دخیل ہے۔ اس طرح درپردہ خدا اپنی ’موت‘ یا دنیا سے بے دخل کر دیے جانے کے سبب قدرت کاملہ جملہ حقوق کے مسئلے پر شیاطین سے برسر پیکار ہے۔ کہنا پڑے گا کہ ”موت کی کتاب“ کا ایک ایک لفظ ’مصلحت اندیشی‘ اور ’منظم قدر افزائی‘ کا گواہ ہے۔ کتاب کے انتساب سے لے کر آخری ورق (سادہ) تک۔“

متذکرہ بالا اقتباسات اور ان پر خورشید اکبر کے رد عمل سے ایک بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ موصوف کو ”خدا کے تخلیقی پلان“ کا رتی بھر بھی علم نہیں ہے۔ موصوف نے یہ تاثر دینے کی کوشش کی ہے کہ خالد جاوید کے مطابق شیطان (نعوذ باللہ) خدا سے زیادہ طاقتور ہے۔ جبکہ موصوف کے بطلان کے لیے اتنا کافی ہے کہ خود قرآن

تاجیل اور ایڈر آسمانی صیغہ میں اس سرورکش پر انسان کے باوجود ہونے کی حکمتوں کا مفصل ذکر موجود ہے۔ یہ معجزہ خیر و شر انسان و شیطان کے بیچ ہے اور اس میں شیطان و اللہ نے آپس میں خصوصی خفیہ رات وے رکھے ہیں تاکہ ایک طرف نسل انسانی کا مستحکم ہو جائے اور دوسری طرف شیطان کو آخری حد تک یہ باور کر دیا جائے کہ کیوں انسان و فطرت پرین مخلوق کا وجود ایسا گیا اور کیوں شیطان و حضرت آدم کے سامنے سجدہ پر پڑنا ہونے کی وجہ سے رندہ و رکا و قرار دے دیا گیا۔ جس تک صیغہ آسمانی میں شیطان کی رد و بدل کی بات ہے تو اس کی تصدیق بھی خواہ قرآن کریم سے ہوتی ہے۔ جتنے بھی صحیفے و قفا فو قفا نسل انسانی کی رشد و ہدایت کے لیے نازل ہوئے رہے، شیطان نے ان صحیفوں کے قطعین کے ذریعے ہی کسی طرح اور کتنے بڑے پیمانے پر تحریف کر رکھی۔ یہی وجہ ہے کہ 'قرآن کریم' کی حفاظت کا نامہ خواہ خدا نے یا اور اس کتاب رشد و ہدایت کے حوالے سے زمین پر ایک بھی صحیفہ مقدسہ یا نہیں ہے جو شیطان کی فساد و تخریب سے محفوظ رہ سکا ہو اور جہاں تک "خدا کے قابل رحم حد تک" اسے غلط ہیں تو وہ شیطان و سامان کی ترجمانی کرتے ہیں جو وہ خورشید کبر کی طرح و قفا فو قفا نسل انسان کے ذہن میں ڈالتا رہتا ہے۔ دراصل خالد جاوید کی کتاب نہ تو ادب و اللہ کی داستان ہرئی سے عبارت ہے اور نہ ہی گمراہ ترین لوگوں کے مذکورہ کی استواری۔ یہ کتاب ان لوگوں کے جذبات اور احساسات کی ترجمانی کرتی ہے جن کو کوئی مواقع پر شیطان ہرکانے میں کامیاب بھی ہو جاتا ہے اور کوئی مواقع پر وہ شیطان کو پچھڑانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ اپنی عمر کی جمو پ جمو پ میں وہ بعد سے لحد تک اسی کشمکش کا حصہ بنے رہتے ہیں۔ کبھی کبھی تو وہ خدا کی نافرمانی میں شیطان سے بھی چار قدم آگے نکل جاتے ہیں اور کبھی کبھی وہ مانگہ و مقررین ہارگا و یزدانی کو بھی رشک میں مبتلا کر لیتے ہیں۔ مگر خورشید کہہ کہ ان سب سے کیا لین دین وہ تو اپنی جہالت کے مظاہم کے کوئی اپنی سب سے بڑی کامیابی قرار دیتے ہیں، ان کے ہاتھ نہ انہی میں بھی ایسا ہے جس میں بھی خالد جاوید کی کتاب پر ان کا مضمون کی سسٹم کی ایک کڑی ہے اور مضمون کے آخر میں انہوں نے اپنے علم کا ظہار کرتے ہوئے اس سسٹم کو شیطان کی آیت کی طرح طویل دینے کی بات بھی کی ہے۔

”سے چل کر خورشید آج تجویر فرماتے ہیں کہ“

”خالد جاوید نے اپنی تصنیف کو ناول کہا ہے جب کہ اس کی صنفی حیثیت طویل افسانے سے مماثل ہے ہر چند کہ اسے ناول باور کرنے کے پیش نظر مصنف نے اسے کئی حصوں، ابواب میں تقسیم کیا ہے اور عجیب بات تو یہ ہے کہ ہر باب کو ایک ورق قرار دیا گیا ہے۔ اس کے پیچھے بھی مصنف کی کوئی 'ادبی منطق' ضرور رہی ہوگی۔ یہ الگ بات کہ اس کی صراحت کتاب میں نہیں کی گئی۔“

خورشید اکبر نے اس پیراگراف میں وہی اعتراضات دہرائے ہیں جو ایک بڑے فن پارے کے وجود میں آنے پر یا ایک بڑے تخلیق کار کے ظہور پذیر ہو جانے پر اوسط درجے کے حشرات الارض دہراتے رہے ہیں۔ غالب، اقبال، ایللیٹ کون سا ایسا فن کار ہے جو اس کرب سے نہ گزرا ہو۔ موت کی کتاب ناول ہے یا طویل افسانہ یا پھر کسی نئی صنف نثر کی بنا ڈالنے والی کتاب۔ یہ تو وقت ہی بتائے گا۔ ہر بڑا فنکار اپنا نظام ادب خود سے کر پیدا ہوتا ہے اور خالد جاوید بھی ایک بڑے تخلیق کار ہیں، اس لیے خورشید اکبر زیادہ بے چین نہ ہوں کیونکہ ”موت کی کتاب“ کے ادبی قدروں کے تعین کے لیے شمس الرحمن فاروقی، شمیم حنفی، قاضی افضل، وارث علوی، فضیل جعفری، جمیل جالبی اور آصف فرخی جیسے بڑے لوگ موجود ہیں جن کی ادب فہمی پر زمانہ بھروسہ کرتا ہے میرا خورشید اکبر کو مشورہ ہے کہ وہ آرام فرمائیں اور لوگوں کی بینائی کے مثبت استعمال کو یقینی بنائیں۔ لیکن ان کی تحریروں سے اس بات کا اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ وہ باز آنے والوں میں سے نہیں ہیں۔ خیر جو ہوگا دیکھا جائے گا۔ فی الحال ہم اس وقت اسی مضمون کے تعلق سے اپنی بات آگے بڑھاتے ہیں۔

آگے چل کر موصوف رقمطراز ہیں:

”لیکن اس کے برعکس جب وہ بے نیازانہ شان کے ساتھ اپنے قاری کو یہ آزادی عطا کرتے ہیں کہ وہ جب چاہے یا جہاں سے چاہے اس کتاب کو پڑھنا بند کر سکتا ہے یا اسے کھول کر ہی نہ دیکھے اور اسے نالے میں ڈال کر بہا دے۔ میرے دل کو اس کے اس آرا دانہ عمل سے کسی قسم کا افسوس ہونے یا اس میں کدورت پیدا ہونے کا کوئی اندیشہ نہیں ہے۔ (موت کی کتاب، صفحہ ۱۰)

اس وقت قاری کو اپنی ناقدری، بے بضاعتی، کم علمی اور کوتاہ اندیشی کے ناکردہ جرم کا شدید احساس ہوتا ہے۔“

اس اقتباس میں موصوف نے بخوشی قبول کر لیا ہے کہ موت کی کتاب پڑھتے ہوئے در خاص طور پر خالد جاوید کے پیش لفظ کو پڑھتے ہوئے انہیں اپنی ناقدری، بے بضاعتی، کم علمی اور کوتاہ اندیشی کے ناکردہ جرم کا احساس ہوا ہے، جسے وہ کسی پردہ نشیں قاری کی زبان سے ادا کرنے پر اپنے آپ کو مجبور پاتے ہیں۔ خورشید صاحب ایسی بھی کیا مجبوری ہے انسان کو صاف گو ہونا چاہیے اور بجائے کسی نامعلوم قاری کے سر منڈھنے کے اپنے احساسات کو اپنی ذات کے تعلق سے ہی منظر عام پر لانا چاہیے۔

آگے چل کر موصوف نے ایک اور شوشہ چھوڑا ہے موصوف رقمطراز ہیں:

”اگلے صفحے پر انہوں نے جوزے ساراماگو کے قول کا ایک اور اردو ترجمہ پیش کیا ہے جس کا نچوڑ یہ ہے کہ بچپن میں گیس کے غبارے کے پھٹنے پر جب ساراماگو نے پیچھے مڑ کر دیکھا کہ سڑک پر قابل رحم انداز میں

یہ بچی مونی ریونی بچی سی شے پڑی ہوئی تھی۔ اب اس عمر میں انہیں معلوم ہوا کہ وہ بچی ہوئی شے دنیا تھی۔

اسی خیال و شہاب جعفری نے اپنے شعر کو کتنے خوبصورت انداز میں رکھا ہے۔

چند قباوں کے نیچے چل گئی کوئی شے نشے کے جھونک میں دیکھا نہیں کہ دنیا ہے

اس شعر کے ذریعے انہوں نے خالد جاوید کو یہ مشورہ دیا ہے کہ نہیں سارا گوئی جگہ اس شعر کو اپنی کتاب میں جگہ دینی چاہیے تھی۔ میرے خیال میں یہ قویات کا جتنیڑ بنانے والی بات ہوئی۔ کہنے کو تو یہ مشورہ شہاب جعفری کو بھی دیا جاسکتا تھا کہ نبیوں نے اسی دینی خیال کو شعر یا نئے کی حماقت کیوں کی اور پھر یہ مشورہ خود خورشید اکبر کو بھی دیا جاسکتا ہے کہ آخر خالد جاوید شہاب جعفری جیسے کسی شاعر کے شعر کو حوالے کے طور پر ہی کیوں لاتے۔ کسی جیسے شاعر کے شعر مثلاً عرفان صدیقی، ساقی فاروقی یا احمد مشتاق یا منیر نیازی کا نام بھی تو دیا جاسکتا تھا۔ مگر انہوں نے ایسا نہیں کیا بلکہ نبیوں نے نام لیا تو شہاب جعفری کا اور ان کے اس شعر کو خوبصورت بھی کہا۔ ہم خوب سمجھتے ہیں اس طرح سے نبیوں نے اپنے آپ کو انسانی مہذب ثابت کرنے کی کوشش کی ہے تاکہ ان کے تمام جرائم کو دینی عداوت میں ان کے جذب کی نظر ہو جائیں اور ادبی عداوت انہیں باعزت بری کرنے پر مجبور ہو جائے۔ آگے موصوف نے خالد جاوید کی کتاب کو بالبعد جدید صورت حال کا مکاشفہ کیا ہے اور اسے موت کے ساتھی کی تشکیل سے مزید تقویت حاصل ہوتی ہے۔

خورشید اکبر نے یہاں پر ذہن کی جس مثل ترین سطح سے بات کی ہے اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ کسی تخلیق کار کے یہاں کسی تحریک (?) کے چند من صرل جانے سے شور و غوغا کرنے کے لیے حوصلے کے طور پر استادوں کرنا کسی صورت جائز نہیں۔ اب قبال کے یہاں اثرا آیت کے عن صر بھی مل جاتے ہیں، اسلام کی تعمیرات کا ذریعہ اپنی پادری تابانیوں کے ساتھ جوہر رکھائی آتے سے۔ تو کیا اس سے قبال شہر اکی ہو گئے یا پھر انہیں ہم کسی مسجد میں امامت کا مشورہ دیں۔ بال ہیر مل کی تلاوت کی جائے یا پھر اس کیپٹل کی طرح سے ہاتھوں میں لے کر شہر کیوں کی طرح قتل و غارتگری کا بازو رگڑ کر دیا جائے۔ خورشید صاحب کچھ وقت سوچ پھر بھی کیا کیجئے اس سے اتنے نتائج برآمد ہوں گے۔

اختصار پر اضمحنون بودے استدلالت سے پر ہے۔ بات دراصل وہی ہے کہ خالد جاوید نے اپنے ناول در پیش غلط کے ذریعے خورشید اکبر کو ان کی کم علمی بے بنیاد عتی کو تباہ اندیشی اور ناقدری کا شدید احساس کرایا ہے اور اس میں وجہ بجا نب بھی ہیں۔ ہم خالد جاوید سے گزارش کرتے ہیں کہ وہ اپنی آئندہ تحریروں میں کم سے کم پیش غلط کے ذریعے اپنے کم علم و کوتاہ اندیش قارئین کے زخموں پر نمک چھڑکنے کی کوشش نہ کریں۔ بصورت دیگر خورشید اکبر کو چاہیے کہ وہ ادب کی طرح خالد جاوید کے خلاف رنجہ یا تراؤں پر نکل جائیں۔

گفتگو

کئی بار ایسا ہوا کہ جب میں بہت پریشان رہا ہوں اس وقت مجھے میرا کوئی شعر یاد آ گیا۔ غالب یا قبّال کا کوئی شعر یاد آ گیا، کسی دوست مثلاً احمد مشتاق کا کوئی شعر یاد آ گیا اور طبیعت سنبھل گئی۔ تنقید میرے لیے ذہنی ورزش (Gymnastic) نہیں ہے۔ میں اس سے کچھ ثابت نہیں کرنا چاہتا کسی کو اپنا ہم خیال نہیں بنانا چاہتا۔ مجھ پر جو گزر رہی ہے کسی چیز کو پڑھنے کے بعد اس کا اظہار میں مناسب ترین طریقے سے کیسے کر سکوں گا۔ میں کوئی مصور نہیں ہوں کہ تصویر بنا دوں۔ بس لفظوں کا تھوڑا بہت کاروبار میرے حصے میں آیا ہے اسی کے ذریعے جو مجھ پر گزر رہی ہے اس کا اظہار تنقید ہے۔

(پروفیسر شمیم حنفی)

(پروفیسر شمیم حنفی سے زمر دمغل کی بات چیت)

زمر دمغل: آپ کی ایک تنقیدی کتاب ہے "انفرادی شعور و اجتماعی زندگی" اس کے پیش غلط کے پہلے ہی حصے میں آپ نے اپنے تنقیدی سفر کو آپ جتنی سے تعبیر کیا ہے۔ اس سے آپ کی کیا مراد ہے؟ ذرا وضاحت فرما میں۔ گزرتے وقت کے ساتھ آپ کی اس رائے میں کوئی نمایاں تبدیلی واقع ہوئی یا نہیں؟

شمیم حنفی: ہاں یہ ہو کہ جب میں بہت پریشان رہا ہوں اس وقت مجھے میرا کوئی شعریہ آ گیا۔ مناسب یا قبائلی کا کوئی شعریہ آ گیا، اسی دوست مثلاً حمد مشاق کا کوئی شعریہ آ گیا اور طبیعت سنبھل گئی۔ تنقید میرے لیے ذہنی ورزش (Gymnastic) نہیں ہے۔ میں اس سے کچھ ثابت نہیں کرنا چاہتا کسی کو اپنا ہم خیال نہیں بنانا چاہتا مجھ پر جو زبردستی ہے کسی چیز کو پڑھنے کے بعد اس کا اظہار میں مناسب ترین طریقے سے کیسے کر سکوں گا۔ میں کوئی مصور نہیں ہوں کہ تصویر بنا دوں۔ بس لفظوں کا تھوڑا بہت کاروبار میرے حصے میں آیا ہے اسی کے ذریعے جو مجھ پر زبردستی ہے اس کا اظہار تنقید ہے۔

زمر دمغل: آپ کے نزدیک انفرادی شعور زندگی کی ضد نہیں ہے۔ لیکن شعور کے تعلق سے یہ کہا جاتا ہے کہ جمغفیر کا شعور اپنی سب سے نجی سطح پر ہوتا ہے اور فرد کا شعور اپنی مل ترین بلندیوں پر۔ اس کے تعلق سے آپ کی کیا رائے ہے۔ کیا آپ فرد کے شعور کو انفرادی شعور کے معنوں میں ہی لیتے ہیں یا پھر انفرادی شعور فرد کے شعور سے الگ کوئی چیز ہے؟

شمیم حنفی: ہمارے ہاں اول تو زندگی کے دوسرے مسائل اتنے حاوی ہوتے ہیں انسان پر کہ ادب کی طرف اس کا رجحان کم ہوتا ہے۔ دوسرے ہمارے یہاں خواندگی کی شرح کم ہے۔ ہمارے یہاں ہے جہاں تعصبات کا چھن عام ہے۔ مذہب کی غلط تعبیر و تشریح ہر قوم میں آپ دیکھتے ہیں۔ ان باتوں کا بوجھ انسان کچھ اس پر اتنا زیادہ ہے کہ کھل کر کسی چیز کے بارے میں سوچ نہیں سکتا۔ ادب تو تعصبات کو توڑنے والی طاقت کا نام ہے۔ جو رکاوٹیں، مذہب، سیاست کی مداخلت سے کھڑی ہو جایا کرتی ہیں، انہیں مٹانے کا جو

سب سے موثر وسیلہ ہے، وہ ادب ہے۔ اگر ایسا Ideal معاشرہ پیدا ہو جائے تو وہاں انفرادی شعور اور اجتماعی شعور میں قربت کے بہت سے پہلے اپنے آپ پیدا ہو جائیں گے۔ میرے کہنے کا مطلب یہ تھا کہ اجتماعی زندگی کے ادراک کے بغیر آپ کے انفرادی شعور کے بھی کوئی معنی نہیں۔ میں کہنا یہ چاہتا ہوں کہ انفرادی شعور، اجتماعی زندگی کی کوکھ سے جنم لیتا ہے۔

مجھے کسی بھی قسم کے تعصب کو جانب داری کو کسی مہذب آدمی کے ساتھ وابستہ کرتے ہوئے تکلیف ہوتی ہے اور ظاہر ہے کہ میرے نزدیک تہذیب کی اور شناسائی کی پہچان یہ ہے کہ آدمی جتنا زیادہ اپنے ذہن کو مصدقوں سے، تعصبات سے اور بہت ہی حقیر قسم کی ترجیحات سے اپنے کو آزاد کرے، ہر معاملے میں اس کا ذہن اتنا ہی تربیت یافتہ ہوگا۔ ظاہر ہے کہ اپنے ہی بارے میں کوئی بات میں ذمہ داری سے کہہ سکتا ہوں میں نے بھی کسی طرح کی حصار بندی میں، گروہ بندی میں یقین نہیں رکھا۔ اجتماعی شعور کے معاملے ہوتا یہ ہے کہ ہر اجتماع کو آپ معتبر نہیں کہہ سکتے۔ ایک اجتماع وہ ہوتا ہے کہ جہاں سبھی تعلیم یافتہ ہوں، روسی انقلاب کے بعد سوویت یونین میں جو معاشرہ پیدا ہوا وہاں بڑا ادب تو نہیں لکھا گیا انقلاب کے بعد، بڑا ادب تو وہاں انقلاب سے پہلے لکھا جا چکا تھا لیکن انقلاب کے بعد وہاں بڑا قاری ضرور پیدا ہوا کسی روسی ادیب نے کہا بھی تھا کہ ٹھیک ہے ہم نے بڑا ادب نہیں دیا انقلاب کے بعد لیکن ہم نے بڑا قاری پیدا کیا۔ شیکسپیر جتنا، انگلستان میں پڑھا جاتا تھا اس سے زیادہ روس میں پڑھا جاتا تھا۔ انقلاب کے بعد کا زمانہ کا عام آدمی بھی ادب سے دلچسپی رکھتا تھا اور کیفیت یہ رہی ہے وہاں کے شدید موسم میں جس کا آپ تصور نہیں کر سکتے۔ مثلاً Russian Winter جو بدنام ہے، اس عالم میں بھی لوگ کتابوں کے لیے قطروں میں کھڑے رہتے تھے۔ گھنٹوں کھڑے رہتے تھے۔

ہیوم نے کہا تھا کہ کئی بار اکیسے آدمی کی آواز جھوم کی آواز کے مقابلے میں زیادہ سچی اور طاقتور ہوتی ہے۔ انفرادی شعور کی تربیت کے لیے اجتماعی زندگی اہم کردار کرتی ہے۔ اس لیے اجتماعی زندگی کو ہمیں حقارت کی نظر سے نہیں دیکھنا چاہیے۔ عام آدمی کے تجربات نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ منٹو، جمیز جاس کو عام آدمی کے تجربات سے محبت تھی کیونکہ عام آدمی کے تجربات سچے ہوتے ہیں۔ ان میں ایک عنصری توانائی ہوتی ہے۔

زمر مغل: آپ نے اپنے ایک مضمون بعنوان ”تاریخ کا تشدد اور ہماری تخلیقی حسیت“ میں ایک جگہ لکھا ہے کہ: ”خوابہ سراؤں کو اب مقتدر سیاسی گروہ اپنا مورخ بتاتے ہیں اور ماضی کی من مانی تعبیر کے درپے اس لیے ہیں کہ اپنے (اور ہمارے) مستقبل کو تبدیل کر سکیں۔ کیا ماضی کی من مانی تعبیر سے مستقبل کو تبدیل کیا جاسکتا ہے؟ اور پھر یہ بھی ہے کہ ماضی کی تعبیر کرنے والے کو خواہ وہ ماضی کی تعبیر صحیح تاظر میں کرے یا پھر

میں مانی، دنیا مورخ کی حیثیت سے تسلیم کرے گی۔ ماضی قریب میں یہی پوشش کامیابی سے ہمکنار نہیں ہو سکیں، لیکن خدشات سے منہ نہیں موزا جاسکتا۔ آپ کا اس بارے میں کیا کہنا ہے۔ ذرا تفصیل سے اس پر روشنی ڈالیں کیونکہ یہ مابا حساس ترین ایثو ہے؟

تسیم حنفی اس سوں میں تو آپ کے سواں کا جواب بھی شامل ہے۔ میرے کہنے کا مطلب جو تھا وہ یہ تھا کہ یہ معاشرہ جہاں جبری کسی شکل میں حکمرانی ہو تو وہ اپنے مورخ خود پیدا کرتا ہے مثلاً کے طور پر آپ نے دیکھا کہ یہاں ہندوستان میں ایک طبقہ ہے ان لوگوں کا جو تاریخ داں سمجھے جاتے ہیں ہم اور آپ، نہیں یا نہ مانی۔ مگر کسی بھی معیار سے آپ دیکھیں تو یہ تاریخ داں تو نہیں ہیں جیسے کہ فرقہ پرستی جماعتوں نے ڈھنڈا کر چکی۔ یہ لوگ اسی وہ تاریخ ہندوستان کی کھنڈ چاہتے ہیں جو ان کے آقا چاہتے ہیں۔ اسی طرح افراد ہوتے ہیں جو چھوٹے چھوٹے روایے پیدا کر لیتے ہیں جو وہ کچھ نہیں جو وہ کھولنا چاہتے ہیں۔ ماضی کی تعبیر کبھی کبھی اس قسم کے ڈبے ایسی کرتے ہیں کہ مستقبل کو بھی ماضی بنا دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہاں پر اس طرح کا ادب پرانی جے پی کی حکومت والی ریاستوں میں پڑھایا جاتا ہے آپ نے دیکھا ہوگا کہ اس کے لیے یہاں شور شراب ہو یہ کسی طرح کی کتابیں پاکستان میں بھی کبھی نہیں۔ یک زمانے میں وہاں کسی نے کہا تھا کہ آئن سٹائن، کارل مارکس، ورسنگ فرائڈ کے نظریات نہیں پڑھائے جانے چاہیے۔ کیوں نہ پڑھائے جائیں؟ کیا آپ کا ایمان اتنا کمزور ہے کہ آپ ان لوگوں کو پڑھائیں گے تو آپ کا ایمان ٹوٹ جائے گا۔ اسی طرح سے ہمارے یہاں بھی مجھے یاد ہے جب میں اہل آباد میں پڑھتا تھا تو میں نے ہوشل کی۔ بھیری سے نیاز فتح پوری کی کوئی کتاب ایثار وانی۔۔۔ بین مجھ سے کہنے لگے کہ یہ تو بایں آدمی تھا تو اسے کیوں پڑھتے ہو تمہارے۔ مثلاً شراب، وہاں میں گئے۔ میں نے کہا میرے عقائد اتنے کمزور نہیں ہیں کہ اتنی آسانی سے خراب ہو جائیں۔ اس ان کی ایک کتاب پڑھنے سے۔ اور پھر یہ بھی ہے کہ میری مرضی ہے اور کسی کے مخالف نقطہ نظر سے وقت مرنے کا مطلب یہ بالکل نہیں ہوتا کہ میں اپنا نظریہ بدل دوں گا۔ یہاں میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ انسانی تاریخ کے ہر دور میں یہ ہوتا چلا آیا ہے۔ دربار وری ایک قسم کے درباری مسخرے ایسے لوگوں کی صحبت میں آدمی اپنے آپ کو محفوظ محسوس کرتا ہے۔ مثلاً کوئی شخص اُرجا بل ہے۔ لیکن اس لوگ اس سے ہر وقت یہ کہتے رہیں کہ ماشاء اللہ آپ بہت ذہین اور قابل آدمی ہیں تو خبر ہے کہ وہ جابل شخص ان کو پسند کرے گا یا ان کو پسند کرے گا کہ جو اس کی جہالت اس پر روشن کرتا رہے؟ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ چاہے اشخاص ہوں چاہے نظریاتی گروہ ہوں ہمیشہ اپنے ارد گرد اسی طرح کا مورخ پیدا کرنا چاہتے ہیں جو ان کی پسند کے مطابق عقائد کی تعبیر کر سکے اور ماضی کو اس طریقے سے پیش کر سکے کہ اسی کو مستقبل

بنادے۔ یہاں ہمارے بھی اور پاکستان میں بھی آپ دیکھ لیجیے کہ ایک گروہ ایسا ہے جس کی وجہ سے دونوں بربادی کے دہانے پر کھڑے ہیں۔ یہ سب اسی لیے ہے کہ Librelism کا زوال ہوا ہے۔ پوری دنیا میں زوال ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ ہمارے ملک میں بھی یہی صورت حال ہے اگر کچھ لوگوں کا بس چلے تو یہاں وہ کسی روشن خیال کو نہ رہنے دیں خدا کا شکر یہ کہ ہمارے یہاں اتنی مضبوط ہیں رواداری کی بنیادیں کہ جہاں ایسے تاریخ داں رہے ہیں جنہوں نے تاریخ کو مسخ کر کے پیش کیا وہ ہیں دوسری طرف اسی ہندوستان میں رومیہ تھ پر، عرفان حبیب، ہرنس کھیا، پروفیسر شرما جیسے لوگ بھی ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ایک وقت ایسا ضرور آتا ہے جب ایسے لوگوں کا احساس عدم تحفظ و ران کے ارد گرد پھیلا ہوا مسخروں کا ٹولہ یہ سب لوگ Expose ضرور ہوتے ہیں۔ بہر حال یہ ایک خطرناک صورت حال ہے۔

زمر مغل، تفہیم غالب میں آپ نے اشوک باجپئی اور سچا انندن کی آرا نقل کر کے غالب کی ایک تصویر پیش کی ہے۔ اشوک باجپئی کے مطابق غالب وید سے اب تک پھیلی ہوئی برادری کا حصہ ہیں۔ کیا اس سے ان کی مراد غالب کے وحدت الوجودی نظریات سے ہے۔ وحدت الوجودی نظریات نے تو کب کی اپنی کشش کھودی ہے مگر غالب ابھی تک پہلی سی آن بان اور شان کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ کیا اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ غالب وحدت الوجودی نظریات سے گزرتے وقت کے ساتھ بہت بند ہوتے چلے جا رہے ہیں؟

شمیم حنفی، دیکھئے جناب یہاں آپ سے تھوڑا سا سہو ہوا ہے یہ مضمون جو میری کتاب میں شامل ہے اس کا عنوان ہے۔ ”غالب کے مطالعہ کی اہمیت غیر اردو ادب حلقوں میں“ سچا انندن کی مادری زبان میاں ہے اور اشوک باجپئی کی مادری زبان ہندی ہے۔ اشوک باجپئی کا مطلب جو تھا یہ میں ان کے Defence میں نہیں کہہ رہا ہوں مگر اشوک باجپئی کا وہ مطلب نہیں تھا جو آپ کہہ رہے ہیں۔ وحدت الوجود سے ان کا کوئی تعلق نہیں ہے یہ تو تصوف کا مسئلہ ہے اور اشوک باجپئی کو اس سے کوئی شغف نہیں ہے۔ اشوک باجپئی کے کہنے کا مطلب یہ تھا کہ ہندوستان میں جو ادبی کتابوں میں ویدوں کا نام لیا جاتا ہے یا ہمارے یہاں عبدالرحمن بجنوری نے کہا تھا کہ ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں ایک وید مقدس اور دوسرے دیوان غالب یعنی کہ ویدوں کے بعد جس شاعری میں عظمت کے آثار نہیں دکھائی دیئے وہ دیوان غالب ہے۔ سچا انندن نے اور باتیں بھی کہیں ہیں۔ غالب کے بارے میں گویا کہ جب غالب سے آپ ہم کلام ہوتے ہیں، ان کے شعر آپ پڑھتے ہیں تو آپ اپنے آپ کو سمجھنے میں کچھ حد تک کامیاب ہوتے ہیں اور آپ کے اندر ایک نئی صلاحیت پیدا ہو جاتی ہے، یہ مطلب تھا ان کا۔ اور آپ نے یہ فیصلہ کیسے کر لیا کہ وحدت الوجودی نظریہ ختم ہو چکا ہے۔ اس کے ماننے والے بڑی تعداد میں پوری دنیا میں آج بھی موجود ہیں۔ میری دلچسپیاں ذرا محدود

میں نہیں آتی، دنیا میں بہت سے لوگ اس نظر کے قائل ہیں۔ یہ بات بھی ہے کہ مصوف کی اصطلاحوں میں بھی غالب کو سمجھنے کی کوشش بہت کی گئی ہے۔ بھی حال ہی میں انور معظم کی کتاب آئی ہے جس کے علاوہ بھی غالب کے یہاں تصوف کے حوالے سے کچھ لکھا گیا ہے اور میرا خیال ہے کہ غالب کسی کی گرفت میں آسانی سے آئے۔ نہیں ہے۔ شاید اسی لیے اشوک باجپتی اکیلے نہیں ہیں۔ ہندی کے ایک بڑے مشہور شاعر تھے۔ شمشیر بہادر سنگھ میں ان سے ذاتی طور سے واقف تھا۔ ہندی کے جدید شاعروں میں صف دل کے شاعروں میں ان کا شمار ہوتا ہے۔ نمونوں نے کہا تھا کہ غالب کی شاعری ایک طرف اور کھڑی بولی ہندی کی آدھی شاعری ایک طرف پھر بھی غالب کا پد بھاری رہے گا۔ غالب اپنے زمانے کے لحاظ سے بھی بہت بڑا شاعر تھا جس کے زمانے میں ہندوستان کی کسی زبان میں غالب کے پائے کا کوئی شاعر نہیں تھا۔ اگر آپ غالب کے زمانے کی ساری دنیا پر غور فرمائیں، میں نے ایک مضمون بھی اس موضوع پر لکھا ہے کہ غالب کے معاصرین کون کون لوگ تھے، مثلاً بوریہ، غالب کا معاصر تھا چٹن، غالب کے معاصر تھے ایسے بڑے بڑے شعر غالب کے معاصر تھے۔ غالب کی شاعری کی خوبی یہ ہے کہ وہ آسانی سے کسی کی گرفت میں نہیں آتی۔ میرا خیال ہے کہ غالب کے شعور کی کلیہ قوت کا وہ شعر ہے کہ:

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو

آگہی گز نہیں، غفلت ہی سہی

یعنی ایک پور، جوئی Approach یعنی اپنی ذات کو حوالہ بنائے بغیر اگر آپ کچھ سمجھنے کی کوشش کریں گے تو اس کے کوئی معنی نہیں ہوں گے۔

زمرہ غزل اگر کوئی نہایت ہی معقول سنجیدہ اور بڑا فائدہ آپ سے یہ کہہ دے کہ اقبال سہل ممتنع کا شاعر ہے تو آپ کا پسند ری ایکشن کیا ہوگا؟

شمیم حنفی اقبال نے اتنا کہا ہے کہ اردو میں بھی ان کے چار دیوان ہیں۔ ان کے یہاں ہر طرح کے اشعار آپ کو مل جائیں گے ایسے اشعار بھی جو سہل ممتنع ہیں اور سہل ممتنع کے تعلق سے مغل صاحب بڑی غلط فہمیاں ہیں۔ سہل ممتنع کیا ہے سہل ممتنع کے معنی یہ ہیں کہ بظاہر آسان ہوتا ہے۔ مگر واقعی آسان نہیں ہوتا۔ غالب نے اس کی تعبیر یوں کی کہ سہل ممتنع اعلیٰ درجہ کا وہی ہے جو دیکھنے میں آسان لگے لیکن آپ اس طرح کا کہنے لگیں تو دانتوں کو پسینہ آ جائے۔ اقبال کے یہاں ہر طرح کے شعر ملیں گے ایسے اشعار بھی آپ کو ملیں گے جو عام مرد کا غدار پڑھتے ہیں یا عام عوام جس طرح کے شعر پر داد دیتے ہیں، لیکن اقبال کے یہاں ایسے شعر بھی ہیں جن میں رمز ہے، اسرار ہے اور پیچیدگی ہے، یہ ساری چیزیں آپ کو ملیں گی۔ سوال یہ ہے کہ آپ کس

اقبال کی بات کرتے ہیں۔

زمر دمغل: آپ کے مطابق پریم چند کی پرچھائیں سے ہمارا مکالمہ ابھی ختم نہیں ہوا۔ جبکہ اب تنقید نگار کبھی کبھار ان کا نام لیتے نظر آتے ہیں۔ جدید عہد کے ممتاز فکشن رائٹرز مثلاً سریندر پرکاش، بلراج مینر، انور سجاد، نیر مسعود وغیرہ کے ہاں بھی ان کی پرچھائیں نظر نہیں آتی۔ ایسے میں آپ کا اس قدر پر امید ہونا کن بنیادوں پر ہے؟

شمیم حنفی: دیکھئے پریم چند پر میں نے تین مضمون لکھے ہیں تینوں میں الگ الگ مسائل پر گفتگو کی ہے۔ پہلے مضمون کے بعد دوسرے مضمون میں نے اس بے لکھا کہ پہلے میں پریم چند کے بارے میں کچھ ورسوچ رہا تھا اور طے ہوا کہ ان پر لکھنے کے ورسوچنے کے بہت سے بہانے موجود ہیں۔ پرچھائیں سے مکالمے کا مطلب یہ تھا کہ پریم چند کی Relevance ختم نہیں ہوتی ہے۔ نظار حسین کے یہاں یا قرۃ العین حیدر کے یہاں یا نیر مسعود یا بلراج مینر کے یہاں ان کی پرچھائیں ہیں، میں نے ایسا کب کہا کہ مکالمہ ختم نہیں ہوا اسے میری مراد یہ ہے کہ آج بھی ہماری زندگی کو کچھ ایسے مسائل درپیش ہیں کہ اس وقت ہمیں پریم چند کی کوئی کہانی یاد آ جاتی ہے۔

زمر دمغل: سر دار جعفری کی کارکردگی کو آپ ادب کے لیے کتنا سودمند مانتے ہیں اور کتنا مضر؟ کیا جعفری صاحب کی تحریریں اب بھی ادب میں کوئی ہچیں پیدا کر پانے کی پوزیشن میں ہیں؟

شمیم حنفی: جعفری صاحب نے بہت بڑا تاریخی رول ادا کیا ہے، وہ ہمارے زمانے کے بہت باخبر اور وسیع المدد شخص تھے۔ ترقی پسندوں میں ن جیب وسیع المطالعہ شخص آپ کو کوئی نہیں ملے گا۔ ان پر ایک مضمون میری کسی کتاب میں شامل ہے۔ آپ نے دیکھا ہوگا۔ ان کی موجودگی میں میں نے وہ مضمون پڑھا تھا حمد آباد میں وارث علوی نے جو سمینار کروایا تھا، اسی میں اس مضمون کا خاتمہ اس جملے پر میں نے کیا تھا۔ میں نے جعفری صاحب کی بہت سی باتوں سے اختلاف کیا ہے اور سخت اختلاف کیا ہے۔ میں نے لکھا تھا کہ جعفری صاحب کے بغیر میں تصور نہیں کر پاتا اپنے معاشرے کا۔ ورسوچ ہم خیالوں کے ساتھ زندگی نہیں گزاری جاسکتی۔ جب تک اختلاف رائے نہ ہو بحث نہ ہو گفتگو نہ ہو۔ آج ضرورت ہے یا نہیں اس کا فیصلہ ہم کیسے کر سکتے ہیں۔ ہو سکتا ہے آج بھی بہت سے لوگوں کو ان سے روشنی مل جائے۔ پیغمبرانِ سخن میں ان کے میر پر غالب پر کبیر پر بڑے اعلیٰ درجہ کے مضامین ہیں۔ البتہ ان کی کتاب ترقی پسند دب میں نہیں سمجھتا کہ اس سے کوئی روشنی مل سکتی ہے۔ انہوں نے بڑا تاریخی رول ادا کیا ہے اپنے زمانے میں ورمیرا خیال ہے کہ اس کا احترام کرنا چاہیے۔

زمر افغان رو بہندی تنازعے نے ایک ڈروٹی صورت اختیار کر رکھی ہے۔ آپ نے اس کے تعلق سے ایک نئے وائٹس کی ضرورت پر زور دیا ہے۔ لیکن مکالمے خلد میں نہیں ہو سکتے ورنہ زمین کا ماحول مکالمے کے لیے سازگار نہیں ہے۔ یہی آپ کے پاس ماحول کو سازگار بنانے کے لیے نسخے ہیں؟

شمیم حنفی دیکھتے ایک قویہ ہے کہ میرے ذہن میں کسی زبان کے تعلق سے کوئی تعصب نہیں ہے۔ اردو میری مادری زبان ہے، میں نے جو کچھ بھی پڑھا ہے اردو میں پڑھا ہے لیکن ہندی کے بغیر میرے اپنے شعور کی تکمیل نہیں ہو سکتی تھی۔ میں نے جس ذوق و شوق کے ساتھ اردو کا مطالعہ کیا ہے اسی ذوق و شوق کے ساتھ ہندی کی زبان کو بھی پڑھا ہے اور میں یہ سمجھتا ہوں کہ مکالمے کی ضرورت اس لیے بھی ہے کہ وہ جو فیصلہ پیدا ہو گیا ہے اردو اور ہندی کے درمیان اس کی وجہ سے ایک جھڑپ اردو وادوں کا بھی ہے جو ہندی وادوں کو تحقیر کی نظر سے دیکھتا ہے اور یہ جتنا ہے کہ ہندی زبان گواروزبان ہے۔ میرا خیال ہے اب ہمیں اس طرح کی باتیں نہیں کرنی چاہیں ورنہ اس وقت ایک نئے مسئلے کی ضرورت ہے۔ نئے مسئلے کی میں نے بات اس لیے کی ہے کہ اس وقت ہندی زبانوں میں ایک بڑا فرقہ پڑا ہے جو اردو کی طرف احترام و محبت کی نظر سے دیکھتا ہے۔

زمر افغان اقبال کے شاہکاروں میں شمار کیے جانے والے "جاوید نامہ" کے تعلق سے آپ نے سرفی لگائی ہے کہ "ابن کتاب آسمانے دیگر است" اور یہ بھی فرمایا ہے کہ تہائی اور نامہ صوری۔ تجلیاتی توانائی کے ن ہی دوسرے چشموں سے جاوید نامہ کا ظہور ہوا ہے۔ جبکہ بہت سے لوگ جاوید نامہ کو دانستے کی The Divine Comedy کا سرقہ بتاتے ہیں۔ یہی میں قبول کے دفاع میں کیا دراصل فرہم کیے جاسکتے ہیں جبکہ جنہیں سرقہ بڑوں نے تو ایک دوسرے کے سامنے رکھ کر جاوید نامہ دانستے کی کتاب کا سرقہ بتاتے ہیں؟

شمیم حنفی قمر کی جس ہندی کا اس کتاب میں اخبار ہوا ہے ٹھیک ہے کہ وہ کچھ اور ہے۔ اقبال نے خود یہ لکھا تھا کہ "جاوید نامہ" کو مکمل کرنے میں مانع بن کر رہ گیا ہے۔ جہاں تک سرقہ کا تعلق ہے تو سرقہ یہ نہیں ہوتا سرقے کے معنی کچھ اور ہوتے ہیں۔ آپ کسی چیز کو سن و سن کے لیے اور جو مذہب کی مثالیں آپ کو بہت مل جائیں گی۔ جہاں تک اقبال کے جاوید نامہ کا تعلق ہے، ششراک کے تو بہت سے پہلو ہیں۔ شیطان کا گناہ ہے اور اقبال نے سب انکار کیا ہے۔ اسے اپنے پیش روؤں سے انہوں نے استفادہ نہیں کیا ہے۔

زمر افغان آپ نے اپنے ایک مضمون بعنوان "تسیم کا ادب اور شہد کی شہریات" میں ایک جگہ حسن مسکری کے مضمون "تسیم بند کے بعد" سے ایک اقتباس پیش کرنے کے بعد تحریر کیا ہے کہ۔

”اور یہ اس لحاظ سے بہت معنی خیز ہے کہ اس سے تقسیم کے بعد ہندی مسلمانوں اور اردو سے ان کے تعلق کی بابت ایک ایسا موقف اختیار کیا گیا ہے جو تقسیم کے مجموعی تصور سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ آپ تقسیم کے مجموعی تصور سے کیا مراد لیتے ہیں؟

شمیم حنفی: بھائی تقسیم کا مجموعی تصور جیسے دوا لگ تو میں ہیں اور وہ ساتھ نہیں رہ سکتیں میں اس کو تسلیم نہیں کرتا۔ میں اب بھی سمجھتا ہوں کہ یہ تقسیم سیاسی تقسیم تھی اور میری جو کتاب کل ہی چھپ کر کے آئی ہے اس میں کئی مضامین میں نے اسی بات پر زور دیا گیا ہے یہ ایک قسم کی سیاسی تقسیم ہے ظاہر ہے اس تقسیم کے معنی یہ تو نہیں کہ ہماری تاریخ بٹ گئی۔ پاکستان میں اور ہندوستان میں، دونوں جگہوں پر اہل قلم ایک بہت بڑا حلقہ ہے جو اس تقسیم کو تسلیم نہیں کرتا۔

زمر دمغل: آرٹ ادب اور پرامن دنیا کے تعلق سے جو آپ نے لکھا ہے وہ آب زر سے لکھے جانے کے لائق ہے لیکن کیا آپ کو نہیں لگتا کہ آپ جیسے اہل علم سے لوگ اس سے زیادہ کی توقع رکھتے ہیں؟

شمیم حنفی: وہ تو ایک چھوٹا سا مضمون تھا ایک سمینار ہوا تھا اس میں پاکستان سے بھی گوگ تشریف لائے تھے اس میں پڑھا گیا تھا۔ میں نے بنیاد بنایا تھا ضمیر نیازی کی کتاب زمین کا نوحہ وہ تو صرف دس منٹ کی Talk تھی۔ ظاہر ہے اس موضوع پر تو بہت کچھ لکھا جانا چاہیے۔ بہت سے کام میں کرنا چاہتا ہوں بہت تفصیل سے کرنا چاہتا ہوں مگر ایک وقت ایسا آتا ہے کہ آدمی اپنے آپ کو سمینا شروع کرتا ہے۔ میں بھی اب اس مرحلے میں داخل ہو گیا ہوں۔

زمر دمغل: قاری سے مکالمہ کے پہلے ہی مضمون بعنوان ”تہذیب اور تنقید کا رشتہ“ میں آپ ادب کے تعلق سے کافی، یوسی کے شکار دکھائی دیتے ہیں۔ آپ کی اس رائے کو دنیا نے کافی حد تک سچ ہوتے ہوئے بھی دیکھا لیکن اب ادب کی طرف واپسی کے رجحان میں تیزی سے اضافہ ہو رہا ہے اس سے آپ کس حد تک پر امید ہیں؟

شمیم حنفی: اگر واپسی واقع ہو جاتی ہے معاشرے میں ادب پڑھنے والوں کی تو اس سے زیادہ نیک شگون اور کیا ہوگا۔ ایلٹ نے کہا تھا کہ دنیا اس وقت تک نہیں بے گی جب تک سیاستداں ادب نہیں پڑھیں گے۔ آپ سیاستدانوں کی بات چھوڑیں میں تو سمجھتا ہوں کہ بہت سے لوگ جو ادب کا ذکر کرتے ہیں وہ ادب نہیں پڑھتے۔ کیونکہ بعض لوگوں کو میں دیکھتا ہوں کہ جس طرح وہ زندگی گزارتے ہیں اس میں ادب پڑھنے کا وقت ہی کہاں ملتا ہے۔ بہت سے لوگ ادب میں زبردستی گھس آتے ہیں جو بظاہر تو لگتا ہے کہ ادیب ہیں مگر وہ ادیب نہیں ہوتے ان کا مقصد کچھ اور ہوتا ہے۔ ادب بھی ان کے لیے ادب نہیں ہوتا ہے بلکہ ایک

زینہ ہوتا ہے جس سے وہ اپنے کسی ورستہ کو چورا کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ تو اب پوری دنیا میں ادب سے ہچکچی ہو جانے کے جو تصانیف ہوئے ہیں اس کو لوگوں نے سمجھنا شروع کیا ہے اور اب یہ محسوس کیا جا رہا ہے کہ یہ جو عدم توازن پیدا ہوا ہے اور بہنا چاہیے کہ تہذیب کے ترازو کا ایک پلہ جو جھک گیا ہے، اس سب کی جو دکھائی دیتی ہے وہ یہی ہے کہ ادبی دنیا دیتی ہے کہ ادب پڑھنا لوگوں نے چھوڑ دیا ہے۔ اب اگر ادب پڑھنے کی طرف لوگ مائل ہو رہے ہیں تو یہ بڑی خوش آئند بات ہے کیوں کہ ادب ہی لوگوں کو حساس بناتا ہے اور اب کے متعلقے کے بغیر یہ سمجھنا کہ کسی معاشرے میں انسانی عناصر کی بحال ہو جائے گی بہت مشکل ہے۔ انسانی عناصر کو بحال کرنے کے لیے اپنی انسانیت کو زندہ رکھنے کے لیے، دوسرے کے دکھ درد کو سمجھنے کے لیے، اپنے آپ کو سمجھنے کے لیے ادب کا متبادل ضروری ہے۔

زمر مغفل آپ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ آپ کو منطق سے کوئی خاص شغف نہیں ہے لیکن آپ کے وہ منہ میں جن میں منطق کی کارفرمائی ہے مثلاً "اہل کی منطق" وغیرہ، وہ سترہ سیز میں شمار کیے جانے کے قابل ہیں۔ اس بارے میں آپ کی کیا رائے ہے؟

شمیم حسنی میں اپنی کسی تحریر کے بارے میں کسی غلط فہمی میں مبتلا نہیں ہوں۔ یہ بہت پرانا مضمون ہے۔ 1969ء میں لکھا تھا اور سرور صاحب کی فرمائش پر لکھا تھا۔ میں نیا نیا پیکچر ہو کر علی گڑھ گیا تھا اس وقت سرور صاحب نے فرمایا کہ کوئی ایک نیا مضمون لکھو تو میں نے یہ مضمون لکھا اور ظاہر ہے کہ اس مضمون کی جس طرح سے پذیرائی ہوئی تو میرا دل بھی بہت بڑھا اور بہت سے لوگوں نے اس کی سخت تنقید بھی کی۔ منطق سے میری مراد ہے کہ میرا ذہن بہت زیادہ اسپینڈ نہیں ہے۔ اور وہ چاروں جو باتیں مونی ہے یہ انہیں اس سے متعلق نہیں ہے۔ منطق کی قدر و قیمت اس میں متورن نہیں ہوں۔ اس میں انہیں کوس سے مناسبت نہیں ہے۔

زمر مغفل آپ جدیدیت کا ایک اہم نام ہیں۔ یہاں تک کہ ٹئس ارمن فاروقی صاحب نے بھی آپ کی دو کتابوں "نئی شعری روایت" اور "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" کو جدیدیت کے ستون کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ لیکن گزرتے وقت کے ساتھ ساتھ آؤں نے "ما بعد جدیدیت" کے نام سے ایک مورچہ کھول رکھا ہے اور گا ہے بگا ہے جدیدیت کو اور اس کے علمبرداروں کو (جس میں آپ اور ٹئس ارمن فاروقی ظاہر فہرست میں ہوتے ہیں) نشانہ بناتے رہتے ہیں۔ ایسے میں آپ کیا محسوس کرتے ہیں؟ کیا جدیدیت نے اپنی فصل کاٹ لی؟ کیا جدیدیت کی جگہ پر ما بعد جدیدیت جیسی کسی تحریک نے اپنا ڈیرہ جمایا ہے؟

شمیم حسنی یہ دو کتابیں میری توقع سے زیادہ چمکی گئی اور پڑھی جا رہی ہیں۔ ابھی پاکستان میں اس کا

ایڈیشن جو چھپا ہے، سنگ میل ہے۔ دونوں کتابوں کو یکجا کر کے چھپا گیا ہے۔ پاکستان میں یہ کتاب بڑے شوق سے پڑھی جا رہی ہے۔ یہاں اس کے متعدد ایڈیشن چھپ چکے۔ اپنی تحریریں میں بعد میں نہیں پڑھتا اور اس سے بہت زیادہ دلچسپی بھی نہیں رہتی۔ اب رہا مابعد جدیدیت کا معاملہ تو ہمارے یہاں اس کو کتنا سمجھا گیا ہے کن لوگوں نے سمجھ ہے یہ بڑا مسئلہ ہے۔ بعض لوگ ایسے ہوتے ہیں مثلاً پاکستان میں وزیر آغا تھے۔ ہمارے یہاں بھی بہت سے لوگ ہیں میں نے جو اس کی تعبیریں مختلف جگہوں پر پڑھی تھوڑی بہت مجھے اندازہ ہوا کہ اردو میں تو مابعد جدیدیت نام کی کوئی چیز ہے ہی نہیں۔ اردو میں تو بہت سا مواد ایسا بھی سامنے آیا ہے جو بالکل جربہ ہے اور جربہ بھی ایسا کہ کسی طرح کا کوئی اضافہ نہیں کیا گیا ہے۔ مغرب میں تو اب کوئی مابعد جدیدیت کا نام نہیں لیتا لوگ کب کے اس پر ذبح پڑھ چکے ہیں۔ ہمارے یہاں بھی اردو کے علوہ اور کسی زبان میں اس پر اتنی بحث نہیں ہوتی ہے۔ وہ لوگ تو حیران ہوتے ہیں کہ اردو داں کس قسم کے لغو مسائل میں الجھے ہوئے ہیں۔

زمر د مغل دریدا کا یہ کہنا کہ لفظ ایک ایسی گزرگاہ ہے جہاں سے معانی کے قافلے گزرتے ہیں، کبھی محفوظ ترین Text کو غیر معتبر کرنے کا حیلہ تو نہیں ہے۔ کیونکہ ہر بڑے فنکار نے دانتے ہو یا گوئے ہمیشہ ہی اس بات کا دھیان رکھا ہے کہ اسلام کے مقابلے میں اپنے آپ کو بہتر ثابت کیا جائے کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ محفوظ ترین Text قرآن اور غیر محفوظ Text بائبل کے تقابل کو ایک شعوری کوشش کے تحت مابعد جدیدیت کے ذریعے ایک دوسرے کے سامنے لا کھڑا کرنے کی سازش کی جا رہی ہو؟

شمیم حنفی: جمیل جالبی نے یہ بات لکھی تھی کہ مابعد جدیدیت کا پورا تصور یہودیوں کی ایک سازش ہے اس طرح کی اور باتیں بھی کی ہیں۔ بہت سے لوگوں نے لکھا ہے کہ اسلام کے خلاف سازش ہے۔ رشدی کی کتاب Satanic Verses کی بڑی پذیرائی مابعد جدید حلقوں میں ہوئی۔ گویا وہ مابعد جدیدیت کا پہلا بڑا نام ہے لیکن میں اس بحث میں پڑنا نہیں چاہتا۔ یہ بڑا نازک مسئلہ ہے، اور میرے دل میں قرآن کے احترام کے ساتھ ساتھ باقی مذاہب کی کتابوں کا بھی احترام ہے اور ان کا تقابل کرنے کا حوصلہ بھی نہیں رکھتا میرے پاس اتنا علم نہیں ہے۔

زمر د مغل: اپنی زندگی پر مفصل روشنی ڈالے؟

شمیم حنفی: میری زندگی بہت معمولی ہے میں نے چالیس سال عازمت کی 1965ء میں لیکچرر ہوا 2007ء میں ریٹائر ہوا اب ایک رشتہ قائم ہو گیا ہے جامعہ کے ساتھ جو لائف ٹائم رشتہ ہے میں ہمیشہ شکر گزار رہا ان طالب علموں کا جنہوں نے میرے پڑھانے میں دلچسپی لی اور جن سے مجھے تحریک ملتی تھی کہ میں

تیار کر کے جوں اور پڑھاؤں میں خدا کا شکر ادا کرتا ہوں کہ ہر دور میں اچھے شاگرد ملے اور اچھے اساتذہ مجھے شروع سے سمیر رہے ہیں۔

زمر دمغل آپ نے بہت سی اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ آپ اپنی طرز پر کسی صنفِ سخن کے پنے آپ و زیادہ قریب پاتے ہیں؟

شمیر حنفی ادب کی ہر صنفِ سخن سے یکساں دلچسپی رہی ہے۔ شاعری بھی پسند ہے اور میں فکشن کو بھی پسند کرتا ہوں۔ اس معاملے میں میں نے کوئی درجہ بندی نہیں کی۔ شاعری شاید زیادہ بڑی ہے اس لیے کہ شاعری کی تاریخ ہمارے یہاں زیادہ پرانی ہے۔ اور فکشن پڑھنے میں وقت بھی زیادہ لگتا ہے۔ لیکن مجھے دلچسپی دونوں سے ہے اور میں نے خالی اردو کی کتابیں نہیں پڑھی اردو کے علاوہ بھی میری دلچسپی دوسری زبانوں میں رہی ہے اور ترجموں کی مدد سے کچھ براہِ راست، انگریزی براہِ راست پڑھ لیتا ہوں یا ہندی کی کتابیں براہِ راست پڑھتا ہوں، فارسی براہِ راست تھوڑی بہت پڑھ لیتا ہوں۔

زمر دمغل: نئی نسل کے لیے کوئی پیغام؟

شمیر حنفی: کوئی زمانہ مکانات سے خالی نہیں ہے۔ آج بھی چھانک جا رہا ہے۔ جیسے آصف فرخی ہیں۔ اجمل کمال، بالکل نوجوان نسل کہنے والوں میں علی اکبر ناطق، خالد جاوید، تنویر انجم، ذیشان ساحل ہیں۔ نئے کہنے والوں کے بغیر آپ کے وجود کے معنی ہی بیاہ جائیں گے۔

زمر دمغل: یونیورسٹی کی سطح پر اردو کی موجودہ صورت حال کے تعلق سے آپ کیا محسوس کرتے ہیں؟

شمیر حنفی: اب یہ سب سمجھو آپ جانیے میں تو خدا کا شکر ادا کرتا ہوں کہ میں بہت پہلے سبکدوش ہو گیا، پٹی ماروں سے اب جو صورت حال ہے اسے دیکھ کر بہت افسوس ہوتا ہے۔ یہ نہیں ہے۔ یہ بے ڈنگ پہلے نہیں تھے پہلے بھی ایسے لوگ موجود تھے۔ اس قسم کے گروہ بندی کرنے والے، سازشی قسم کے لوگ بے ڈنگ پہلے چھپ کر رہتے تھے اب ایسے لوگ منظرِ عام پر آ گئے ہیں اور میں کبھی کبھی شرم محسوس کرتا ہوں کہ یہ لوگ بھی ہمارے ادبی معاشرے میں موجود ہیں جنہیں بات کرنے تک کا شعور نہیں ہے مگر وہ صاحبِ کتاب ہو جاتے ہیں۔ یہ واقعی بہت تشویش کی بات ہے اور اس کی طرف ہم سب لوگوں کو دھیان دینا چاہیے۔

تنقیدی مضامین

تنقید کیا ہے؟ اس سوال کا جواب شاید بہت تشفی بخش نہ ہو، لیکن تنقید کیا نہیں ہے؟ کا جواب یقیناً تشفی بخش اور بڑی حد تک قطعی ہو سکتا ہے۔ تنقید عمومی اور سرسری اظہار رائے نہیں ہے۔ غیر قطعی اور گول مول بات کہنا نقاد کے منصب کے منافی ہے۔ تنقید کا مقصد معلومات میں اضافہ کرنا نہیں بلکہ علم میں اضافہ کرنا ہے۔ یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ علم سے کیا مراد ہے؟ اگر علم سے مراد فلسفیانہ اصطلاح ہے جس کی رو سے علم وہی ہے کسی نہ کسی طرح ثابت کیا جاسکتا ہے تو تنقید اس قسم کا علم نہیں عطا کرتی۔ وہ علم بھی جسے فلسفے میں علم اولین (A Priori Knowledge) کہا جاتا ہے، تجزیاتی فلسفے کے نزدیک مشکوک ہے۔ اسے ثابت نہیں کیا جاسکتا۔ بہت سے ریاضیاتی حقائق جو مفروضہ ہیں، یعنی جنہیں Axiom یعنی علم متعارف کیا جاتا ہے اس قسم کا علم ہیں جن کا کوئی ثبوت نہیں، لیکن علم سے مراد یہ بھی ہے کہ کسی شے کے بارے میں آگاہی حاصل ہو۔ آگاہی حاصل کرنے کے لیے سب سے پہلے اس چیز کو بیان کرنا ضروری ہے بلکہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ کسی چیز کا صحیح بیان اس کی صحیح آگاہی بیان کرنا ہے۔

(شمس الرحمن فاروقی)

پریم چند اور اقبال

ڈاکٹر مکمل کشور گوبیند

(ہندی سے اردو) پروفیسر توقیر احمد خاں

صدر شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی

پریم چند کا اردو زبان و ادب سے ابتدا ہی سے گہرا اور روحانی تعلق رہا تھا۔ ان کی ابتدائی تعلیم اور تربیت اردو و فارسی زبان میں ہوئی اور انٹرنس کا امتحان پاس کرتے کرتے انہوں نے اردو ادب کے ہزاروں صفحات پڑھ لئے تھے۔ پریم چند کا تصنیفی سفر بھی اردو ہی سے شروع ہوا جو ان کی وفات تک برہم جاری رہا۔ اگرچہ پریم چند نے ناول اور کہانیاں ہی لکھیں لیکن اردو شاعری سے بھی انہیں کافی لگاؤ تھا۔ پریم چند کا اقبال سے تعارف ان کی شاعری کے ذریعے ہی ہوا۔ پریم چند جب میدانِ علم و ادب میں آئے اس وقت تک اقبال اردو کے مقبول شاعر کی صورت میں شہرت حاصل کر چکے تھے اور ان کی ادبی کاوشوں اور تبصروں کو قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا۔ پریم چند اور اقبال کی باہمی خط و کتابت کی سب سے پہلے اطلاع اس وقت ملتی ہے جب پریم چند اپنی بہانیوں کے دوسرے مجموعے 'پریم بچھری' کے لئے بہانیوں کو ترتیب دینے لگے تھے اور ان کی اشاعت کا منصوبہ بنا رہے تھے۔ پریم چند نے اپنے جگر کی دوست دیانند رائے کو 6 مارچ 1913ء کے مکتوب میں کتاب کی اشاعت اس کے تیسرے اور شہترے کے بارے میں اپنے خیالات تحریر کئے اور ارادہ کیا کہ کتاب کے منظر عام پر آنے سے پہلے خاص خاص اہل قلم کے پاس اظہارِ رائے کے لئے بھیجی جائے اور یہی رائیں اشتہار کا کام دیں۔ کتاب چھپتے ہی اس کی ایک کاپی اقبال کے پاس بھی رائے کے لئے بھیجی گئی۔ اقبال نے پریم بچھری پر اپنی رائے بھیجی اور کافی اچھی رائے بھیجی۔ پریم چند نے 10 جون 1915ء کے لگ بھگ اقبال کی رائے کی نقل

دیاز، نغم کو بھیجی تاکہ طے شدہ فیصلہ کے مطابق "پریم پچھی" کا اشتہار بناتے وقت ان کی رائے کو شامل کر لیا جائے۔ اقبال کی وہ رائے یہاں درج کی جاتی ہے جو "پریم پچھی" کے اشتہار میں بار بار کئی سال تک استعمال کی جاتی رہی۔

"آپ نے کتاب کی اشاعت سے اردو لٹریچر میں ایک نہایت قابل قدر اضافہ کیا ہے۔ چھوٹے چھوٹے نتیجہ خیز افسانے جدید لٹریچر کی اختراع ہیں۔ میرے خیال میں آپ پہلے شخص ہیں جس نے اس دقیق راز کو سمجھا ہے اور سمجھ کر اس سے اہل ملک کو فائدہ پہنچایا ہے۔ ان کہانیوں سے معلوم ہوتا ہے کہ مصنف انسانی فطرت کے اسرار سے خوب واقف ہے اور اپنے مشاہدات ایک دلکش زبان میں ادا کر سکتا ہے۔"

پریم چند اور اقبال کی مسلسل خط و کتابت کا کوئی ثبوت فراہم نہیں ہوتا۔ اس کے برخلاف دو ایسے مواقع کے ثبوت موجود ہیں جب پریم چند کو اقبال کے پتے کی ضرورت پڑی اور وہ اس کے لئے اپنے دوست دیاز، نغم سے پوچھنا چھ کرتے ہیں۔ پریم چند نے 2، اگست 1924ء کو لکھے اپنے ایک مکتوب میں اقبال کا پتہ اور ان کا پورا کلام ملنے کی جگہ دریافت کی ہے۔ اسی طرح 14، جولائی 1935ء کے خط میں انہوں نے نغم سے دوسرے اردو ادیبوں کے ساتھ ڈاکٹر اقبال کا پتہ بھی پوچھنا ہے۔ مہاتما گاندھی کی صدارت میں بھارتیہ ساہتیہ پریشد قائم ہونے اور "ہنس" کا ہندوستانی ادب کا ترجمان بن جانے سے پریم چند اردو ادیبوں سے بھی رابطہ قائم کرتے ہیں اور اسی لئے ڈاکٹر، قبل کے پتے کی ضرورت پڑتی ہے۔ ڈاکٹر اقبال بھی پریم چند سے اختلاف کے باوجود ان کے خط کا پورا احترام کرتے ہوئے فوراً اپنی ایک نظم بھیج دیتے ہیں۔ پریم چند کے دل میں اقبال کی شاعری کا حد درجہ احترام ہے انہوں نے ولی، میر، داغ، غالب اور اکبر وغیرہ متعدد شاعروں کا مطالعہ کیا ہے اور رگھوپتی سہائے فراق جیسے نوجوان دوستوں کی غزلیں وغیرہ چھپوانے میں مدد بھی کی ہے مگر اقبال کی شاعری ان کے دل کو جس قدر چھوتی ہے اتنی اور کسی شاعر کی شاعری نہیں۔ اردو شاعری کی عاشق و معشوق کی گرم اور ٹھنڈی سانسور، کی طرف ان کی طبیعت مائل نہیں ہوتی۔ انہیں تو اقبال جیسی شاعری چاہنے جو عوام میں بیداری پیدا کرے۔ اقبال کی شاعری ان کے دل و دماغ دونوں کو چھوتی ہے اور وہ جب شاعری کی زبان میں کچھ کہنا چاہتے ہیں یا کہنے کی ضرورت محسوس کرتے ہیں تو بڑے مزے سے اپنی بات کی سند کے طور پر سیدھے جا کر اقبال کا کوئی فارسی یا اردو شعر اٹھا لیتے ہیں۔ اس طرح کی تین مثالیں ہمارے سامنے ہیں۔ پورنیہ میں منعقدہ صوبہ بہار ادبی کانفرنس

نقائص "فس" مارچ 1936ء میں دیئے ہوئے پریم چند نے معشوقوں کے سامنے آنسو بہانے کی شاعری کی محنت کرتے ہوئے ایسی شاعری کی تائید کی جو عوام میں بیداری پیدا کر سکتی ہو۔ اس کے بعد انہوں نے سمجھا کہ اب ہمیں ایسے شاعر چاہئیں جو حضرت اقبال کی طرح ہماری دی ہوئی ہڈیوں میں جان ڈالیں۔ دیکھئے اقبال نے لیسن کو خدا کے سامنے لے جا کر کیا فریاد کرائی ہے اور اس کا خدا پر اتنا اثر ہوتا ہے۔ وہ اپنے فرشتوں کو حکم دیتا ہے۔

اشو میری دنیا کے غریبوں کو جگا دو
کاخ امرا کے در و دیوار ہلا دو

وغیرہ

اس کے بعد 10 اپریل 1936ء کو "انجمن ترقی پسند مصنفین" ٹکھنوں اور 11 اپریل 1936ء کو "ریہ سانج" بورڈ کی طرف سے منعقدہ "ریہ زبان کانفرنس" میں اپنے دیئے گئے خطبات میں پریم چند نے متعدد بار اقبال کی نظموں کو نقل کر کے اپنے خیالات کو تقویت بخانا کر پیش کیا۔ ٹکھنوں میں دیئے گئے خطبے میں پریم چند نے جذباتی فن کی جگہ عمل کا پیغام دینے والے فن کی تائید کی اور اس کی تصدیق کے لئے اقبال کی شاعری سے مندرجہ ذیل اشعار کو پیش کیا۔

راز حیات جوئی جز در تپش نیابی در قلم آرمیدن ننگ است آب جو را
یہ آشیان نہ شبنم نہ لذت پرواز گمے بہ شاخ قلم گمے برب جویم
(مگر تجھے زندگی کے رزق کی تلاش ہے تو وہ تجھے جدوجہد کے سوا اور کہیں نہیں ملنے کا سمندر میں
جا رہا ہے۔ ارنائی کے لئے شرم کی بات ہے۔ لطف حاصل کرنے کے لئے میں گھونسلے میں کبھی نہیں بیٹھتا کبھی
پھووں کی ٹہنیوں پر تو کبھی ندی کنارے ہوتا ہوں)

اپنے اسی خطبے میں پریم چند نے اپنے تیز رفتار فلسفہ حیات، باعمل شخصیت اور خودداری کو واضح کرتے ہوئے اقبال کی نظموں کا بیان کیا ہے۔ لہذا ان کی "ریہ زبان کانفرنس" میں پریم چند نے اپنے خطبے میں "زمن چپ سوئے بیٹھے دیکھی دن کو پھیر" والے نظریے کی محنت کی اور ایسے ادب کو بہترین ادب مانا جو زندگی میں وقت و توانائی، خود شناسی اور انسانیت کو پیدا کرتا ہو۔ اس کے لئے انہوں نے اقبال کے مندرجہ ذیل اشعار کا تذکرہ کیا۔

یہ شاخ زندگی مانی زشت لبی است تلاش چشمہ حیاں دلیل بے طلبی است
نما کی درجہ دیگران می باشی در ہوائے چمن آزاد پرید آموز

(میری زندگی کی شاخ کے لئے تشنگی ہی کافی ہے۔ چشمہ آب حیات کی تلاش رز دؤں کی کمی کا

ثبوت ہے۔ دوسروں کے پردوں میں پنہاں تم کب تک لو گے؟ چمن کی ہوا میں آزاد ہو کر اڑنا سیکھو!)

پریم چند نے اقبال کی شاعری اور اسوہ حیات کو جہاں بھی اپنی روح اور فکر کے مطابق پایا اس پر قدر و منزلت کا اظہار کیا۔ لیکن وہ اقبال کے اندھے مقلد نہیں تھے۔ اقبال کے جو خیالات انہیں ملک کی بھلائی اور فرقہ وارانہ اتحاد کے خلاف معلوم ہوئے ان کی پریم چند نے کھل کر مخفی لفت کی۔ پریم چند نے ”ہنس“ اور ”جاگرن“ کے اداریوں میں اقبال کی مسلم کانفرنس پارٹی اور اس کی فرقہ پرستی پر شدید حمد کیا اور ”جہان اسلامزم“ اور ”پاکستان“ کے روپ میں ایک مسلم مملکت کے قیام کی مانگ کی ڈٹ کر مخالفت کی۔ پریم چند نے ڈاکٹر اقبال اور ان کی پارٹی کے ممبران کو ”غدار ہند فرقہ پرست“ ”خود غرض لیڈر“ ”نقلی خیر خواہ“ اور ”فرقہ داریت کی دیوار پر چڑھ کر اونچے اٹھنے والے سیدروں“ کے نام دیئے۔ لکھنؤ کی مسلم لیگ کانفرنس کی کامیابی پر ”قومیت کی جیت“ کے عنوان سے 26 اکتوبر 1932ء کو ”جاگرن“ میں لکھے اپنے ادارے میں پریم چند نے اقبال یارٹی کی تنقید کرتے ہوئے لکھا کہ اقبال پارٹی کو بہت جلد معوم ہو جائے گا کہ اب اس کی پشت پر کوئی طاقت نہیں ہے۔ اس کی قلعی کھستے ہی سرکار بھی اس سے منہ پھیر لے گی۔ یہ طے شدہ بات ہے۔ مسلم عوام کو انہوں نے بہت سبز باغ دکھائے ہیں لیکن وہ عوام اب ان کے چہرے میں نہیں آئے گی۔ پریم چند نے ”جاگرن“ کے 14 مئی 1923ء کے شمارے میں ”پاکستان کی نئی ایج“ کے عنوان سے لکھے ادارے میں ڈاکٹر سر محمد، اقبال کی مغرب میں مسلم مملکت کے قیام اور پاکستان کے خیال کی تنقید کی اور لکھا ”اگر مذہب ہی ملکوں کو ملادیا کرتا تو بہت۔“

مسلم اور عیسائی دین کب کے مل چکے ہوتے۔“۔ پریم چند کو یقین تھا کہ پاکستان کا جنم ہونے سے پہلے دنیا کا رخ کچھ اور ہو چکا ہوگا۔ ”جاگرن“ کے 11 دسمبر اور 18 دسمبر 1933ء کو لکھے شذرات میں پریم چند نے ڈاکٹر اقبال کی فرقہ پرستی راقومیت نمود عرضی اور مسلم عوام قیادت کے جھوٹے دعوے کی سخت لفظوں میں مذمت کی۔ ڈاکٹر اقبال کا جواب پنڈت جواہر لعل کے نام کے عنوان سے لکھے اپنے پہلے شذرہ میں پریم چند نے اقبال کے ذریعہ ہندو مسلم سمجھوتے کے لئے سر آغا خاں کے ذریعہ پیش کردہ شرطوں کی تائید کو وطنیت کے مطابق نہیں مانا اور فرقہ پرست جماعتوں کے ما وطنی نظریات سے غور کرنے کی تنقید کی۔ اپنے دوسرے نوٹ میں پریم چند نے ڈاکٹر اقبال کو مسلم عوام قائد ہی ماننے سے انکار کر دیا اور مسلم قوم کی طرف سے ہونے کے ان کے حق کو چیلنج کیا۔ آخر میں پریم چند نے پنڈت جواہر لعل نہرو کے لفظوں میں ڈاکٹر اقبال سے کہا کہ اگر ہندو یا مسلم قوم سہ مرا جیت سے میل کرتی ہے تو ہندوستان کی

قومیت میں کی مسلسل مخالفت کرتی رہے گی۔

حاصل کردہ اس کے طور پر کہا جاسکتا ہے کہ پریم چند نے اقبال کی شاعری کو جہاں اپنی روت کے قریب پایا وہاں کھل کر اس کی تعریف کی لیکن جب انہیں اقبال کے خیالات میں فرق پڑتی، اور وطنیت (قومیت) اور خود غرضی کا غلبہ دکھائی دیا تو پریم چند نے ایک باخبر صحافی کی شکل میں اقبال کی سخت مخالفت کی۔ پریم چند تاحیات فرقہ وارانہ تھی اور قومیت (وطنیت) کے پرزور موید رہے اور اس کے سنے ہوئے اپنے عزیز شاعر کے وطن مخالف خیالوں کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے تھے۔ پریم چند کی یہ نظر نہیں در بھی انہی میں دیتی ہے اور قبول بھی ہماری نظروں میں اس سنے ہوئے اٹھ جاتے ہیں کیونکہ انہوں نے اس فکری اختلاف کے باوجود پریم چند سے اپنے حقائق حسب معمول استوار رکھے۔ پریم چند نے جب بھی "خمس" کے لئے قبول سے نظم لکھی اقبال نے بھیجے میں بھی مائل نہیں کیا۔ پریم چند کا اقبال سے یہ ادبی رشتہ ان کے انتقال تک برابر وابستہ رہا۔



اپنے تماشے کا ٹکٹ

شارق کیفی کی نظموں کا پہلا مجموعہ

قیمت :- 200 روپے

شارق کیفی کو میں نے کچھ برس ہوئے ایک خوش گوا اور بڑی حد تک غیر معمولی غزل کی حیثیت سے جانتا تھا، لیکن وہ بہت کم کہتے تھے اور مجھے ان کی کم گوئی کا شکوہ ہمیشہ رہا۔ اب ادھر ایک ڈیڑھ برس میں ان کا تخلیقی و فوری نظموں میں سیلاب کی طرح بہہ نکلا ہے۔ ایک مدت بعد ایسا نظم گوسا منے آیا ہے جس کی پیچیدگی اور غیر رسمی بازیگی اسے تمام معاصر شاعری سے ممتاز کرتی ہے۔

شمس الرحمن فاروقی

فراق کی غزل

ڈاکٹر خالد علوی

یہ حقیقت اپنی جگہ خود بہت اہم ہے کہ فراق کی غزل پر گزشتہ ساٹھ برس میں تقریباً ہر ایک قابل ذکر تنقید نگار نے اظہار خیال کیا ہے۔ اور اکثر نے ان کی غزل کو اہم اور عظیم قرار دیا ہے۔ بعض اختلافی آوازوں سے قطع نظر اکثر تنقید نگار اپنی قوت نقد سے زیادہ فراق کے انتقاد اور خود اشتہاری پر ایمان لائے ہوئے ہیں۔ معادہ فصاحت اور بلاغت کا ہویا کسی شاعر کو شیطان سے زیادہ مشہور ہونے کا یا کسی شاعر کو امام الحنفی لین قرار دینے کا ہماری تن آسانی ہمیں غور و خوض سے باز رکھتے ہوئے رائج مفروضوں کو ہی دوہرانے پر مجبور کر دیتی ہے۔ اس طرح نہ صرف ہم تنقید و تحقیق کا حق ادا کرنے سے محروم رہ جاتے ہیں۔ بلکہ کچھ بے بنیاد نظریات (بلکہ افواہیں) بھی بار بار دوہرائے جانے کے سبب اپنا مقام بنا لیتے ہیں۔ فراق کے دشمن میں بھی یہی ہوا۔ اپنی شاعری کے حوالے سے ان کے ہی فرمودات کو تسخیم کیا جاتا رہا ہے۔ فراق کی شاعری پر گفتگو سے قبل فراق کے دو اقوال نقل کرنا چاہتا ہوں۔

”یہ آپ نے صحیح کہا میں نے اردو کو نئے الفاظ نئی تشبیہات اور نئے استعارے دیئے ہیں“
 (”من آنم: فراق گورکھپوری ص: ۵۱“)

”اب سے بیس سال پہلے کی بات ہے جب ایک عجیب واقعہ ہوا۔ جون کی گرمی زندگی اور زمین کو پھونک رہی تھی۔ لوگ بھنے جاتے تھے۔ ایک مختصر سی صحبت میں احباب کے اصرار پر میں اپنے کچھ اشعار سنارہا تھا۔ باہر چنگاریاں برس رہی تھیں۔ اور اندر بھی گرمی کی تیز آنچ ہر ایک کو لگ رہی تھی۔ میرے اشعار سنتے سنتے (اب یہ یاد نہیں آتا کہ وہ اشعار کیا تھے) ہم لوگوں کے ایک مسلمان دوست اس طرح کانپ اٹھے گویا انہیں کڑا کے کا جاڑا کا

نا پڑ رہا ہے اور بول اٹھے کہ شدید سردی محسوس ہو رہی تھی میرے شعار نے چپا اتی
بجسپ میں یہ سماں پیدا کر دیا تھا۔۔۔۔۔“

۔۔۔۔۔ اور شاعری کو اب سے پہلے تک ایسا مانتا تھا کہ بخار چڑھا ہوا ہے اور کبھی کبھی
رسمی کیفیت بھی پیدا ہو جاتی تھی میں نے اپنی شاعری میں اسی بخار کو اتارنا چاہا ہے“

(رسمیہ جامعہ فراق نمبر۔ دیار شب کا مسافر۔ مدیر شمیم حنفی ص ۷۵)

تان سین کے بارے میں عوامی رائے یہی ہے کہ رائے میٹھ سے بارش اور دیکھ رائے گانے سے
جہاں سو جاتا تھا۔ کچھ اسی طرح کی غلط فہمی فراق بھی اپنی شاعری کے حوالے سے عام کرنے کی کوشش کرتے
نظر آتے ہیں۔ یہ وضاحت کہیں نہیں کی گئی کہ فراق صاحب کے کن اشعار کی قرأت سے موسم بدلتے جاتے ہیں
خود فراق کو بھی یہ نہیں بیسویں صدی کے ذہین ترین شاعری کی یادداشت اس معاملے میں بھید کمزور ہے۔ قرین
قیاس نہیں کہ یہ وقوع پذیر ہوا ہو گا لیکن ان کے نقادوں نے بغیر غور و خوض کئے یہ واقعہ نہ صرف تسلیم کر لیا بلکہ
آہستہ آہستہ اسے ساتھ آگے بھی بڑھا دیا۔ اس سلسلے میں فراق سے شکایت بے جا ہے لیکن ان تنازعوں کا محاسبہ
کرنے کو جی چاہتا ہے۔ جو تمام دعوؤں کو قبول کر کے اپنے اپنے انداز میں ان دعوؤں کی حمایت اور نشر
و شاعت کرتے ہیں۔ فراق کے بلند و بالا دعوؤں کو بوجہ تسلیم کرنے والوں میں سجاد باقر رضوی، سید عقیل
رضوی ہی نہیں مکمل حمد سرور، احتشام حسین و حسن عسکری بھی شامل ہیں۔ رشید احمد صدیقی بھی معنوں سے
عتر اخ کے بعد ان کو اردو غزل کا رمز شاعر کہہ دیتے ہیں۔ فراق کے اولین مداحوں میں نیارفتپوری کا نام سر
نہرست ہے۔ جنہوں نے فراق کی شہرت سازی میں بڑا کام کیا۔ لیکن نیاز کی پذیرائی کی بعض مدیرانہ
اور سماجی مجبوریوں تھیں بلکہ وہی ن جو کوئی چند ماہ تک پاکستان میں بار بار دہرائی جاتی تھی۔ یہ نکتہ بھی
ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ نیاز کے ہم عصر دوسرے اہم مدیرانہ نرائن غم فراق کی شاعری کے کچھ قائل نہ تھے
۔۔۔۔۔ ”زمانہ“ میں اپنا کلام شائع کرانے کے لئے فراق کو پریچند سے ستارش کرانا پڑی تھی۔ نیاز کے مضمون کا
عنوان۔ ”یو پی کے ایک نوجوان بندو شاعر۔ فراق کو رکچپوری“ بھی محل نظر ہے۔

فراق کو اپنے کلام سے موسم تبدیل کرنے کے لئے اعداد خوش فہمیاں ہیں۔ جنہیں اکثر تنقید کی
بنیاد مان لیا گیا ہے مثلاً فراق دعویٰ کرتے ہیں۔

”رات کی سیفتیں اور رات کی رمزیت جس صحت میرے اشعار میں فضا باندھتی ہیں وہ
کہیں اور نہ ملے گی۔“

(شاہکار۔ فراق نمبر ص ۱۵۴)

”مجھے اپنی غزوں میں ایسے سہانے پن کو پیدا کرنا تھا جو نور کے تڑکے ورسکوت نیم شہی میں ہوتا ہے“ ڈاکٹر محمد حسن جیسے نکتہ دار بھی یہ دعویٰ تسلیم کریتا ہے۔ ”بادہ نیم شبانہ میں ان کی شاعری کا جادو پوشیدہ ہے“ (شاہکار۔ فراق نمبر ص ۱۱)

فراق کے معتقد خاص شمیم خنئی کی ادارت میں شائع ہونے والے رسالہ جامعہ کے فراق نمبر کا نام ہی ”فراق۔ دیار شب کا مسافر“ ہے اس میں کوئی شبہ نہیں ہے کہ فراق کی غزل میں رات کی رمزیت اور کیفیت کے دلچسپ اشعار موجود ہیں۔

تم نہیں آئے اور رات رہ گئی راہ دیکھتی
تاروں کی مٹھلیں بھی آج آنکھ بچھا کے رہ گئیں
شعر کی خوبصورتی اپنی جگہ لیکن اگر میر کا یہ شعر حافظے میں موجود ہو تو یہ شعر بھی پست ٹھہرتا ہے۔
چشمک چلی گئی تھی ستاروں کی صبح تک
کی آسماں نے دید ورائی تمام شب
میر کی اسی غزل کے مطلع۔

اندوہ سے ہوئی نہ رہائی تمام شب
مجھ دل زدہ کو خند نہ آئی تمام شب
کے دوسرے مصرعے کو فراق نے تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ بہت جگہ استعمال کیا ہے۔ ایک دوسرے دعویٰ میں فراق فرماتے ہیں کہ ”میں نے اپنی عشقیہ شاعری میں ایک اور قیمتی عنصر سمونا چاہا ہے اور وہ ہے حیات و کائنات پر مکمل ایمان“ (اسی مضمون کا ایک شعر بھی فراق کی غزل میں موجود ہے۔

شاعری بس اسی کا ہے اظہار
رہا پنہاں جو کائنات سے ہے
(فراق)

اس دعوے کو تسلیم کرنے کے لئے خواجہ احمد فاروقی آگے بڑھتے ہیں۔۔۔
”فراق نئی غزل کے شاعر ہیں۔ ان کی یہ خوبی ہے کہ انہوں نے احساس جس کو حیات و کائنات کو سمجھنے کے لئے بطور قدر استعمال کیا ہے۔“ (فراق گورکھپوری۔ مرتبہ کامل قریشی ص ۷۰)

سید احتشام حسین بھی متفق ہیں۔۔۔

نظر میں شاعری ایک ماورائی شخصیت کی حامل بن جاتی ہے جو نفسیاتی اعتبار سے شخصیت کے بعض پہلوؤں کے مظہر ہونے کے باوجود کائناتی ہے کیوں کہ یہاں کائنات کو سمیٹنے کی خواہش شدت سے پائی جاتی ہے (شاہکار ص: ۴۵)

فراق کی غزل میں ملکی خمیر، ہندوستانی پن اور ہندوستانی فلسفہ اور روایات کی عکاسی پر بھی بہت زور دیا گیا ہے بقول مجنوں گورکھپوری۔۔۔

”ن کے ہر شعر کا ایک کردار ہوتا تھا جس کے خمیر میں ملکی روایات اور ایک بہتر مستقبل کا تصور شامل ہوتا تھا“ (شاہکار۔ فراق نمبر ص ۱۱۶)

بواہٹ صدیقی تو فراق کی شاعری کو فراق کے دماغ کی روشنی میں ہی دیکھنا چاہتے ہیں۔

”فراق نے لکھا ہے کہ میں نے اپنی شاعری میں اس امر کی کوشش کی ہے کہ اس کے مزاج، اس کے خدو خال اور اس کی روح ہندوستانی رہے اور دوسری زبانوں کے ادب اور شاعری کا غلط بھی اس میں کھینچ آئے دراصل فراق کی غزل کو اسی روشنی میں دیکھنا چاہئے۔“ (غزل اور حقدارین۔ ص ۲۴۷)

فراق کا ایک شعر ہے۔

ہر عقدہٴ تقدیر جہاں کھول رہی ہے

ہاں دھیان سے سننا یہ صدی بول رہی ہے

احقار حسین یہ دعویٰ بھی تسلیم کرتے ہیں۔۔۔

”فراق کا دعویٰ ہے کہ ”رنگباز“ سے سنا جائے تو ان کی شاعری میں ان کی صدی بولتی ہے“

(شاہکار۔ ص ۴۵)

فراق نے اپنی عشقیہ شاعری کے ضمن میں بھی بہت سے نظریات کی تہنیتی کی۔

”میں نے اس بات کا خیال رکھا ہے کہ عشقیہ شاعری کرنے میں بیمار تخیل کو جگہ نہ دوں“

”تصورات کا سہارا لئے بغیر مجازی دنیا کی پاکیزگی اور خیر و برکت کا حساس دلانا، میری

عشقیہ شاعری کا مقصد رہا ہے“

”اردو کی عشقیہ شاعری“ کا انتساب بھی فراق نے ایک خاص منظر نامہ کو ہوا دینے کی غرض

سے لکھا۔ ملاحظہ کریں۔

”کے نام“

اسے جان فراق

دہلی کی ایک رات یاد کرو جب ایک مدت تک بچھڑنے کے بعد تمہارے تپاک اور سپردگی کو دیکھ کر میں آبدیدہ ہو گیا اور بے اختیارانہ یہ شعر کہا ۔

اس پرش کرم پہ تو آنسو نکل پڑے
کیا تو وہی خلوص سراپا ہے آج بھی

سبب حمد انصاری اس دعویٰ کو بھی تسلیم کرتے ہیں۔

”فراق نے ان موضوعات کو مخصوص نقطہ نظر سے دیکھا ہے اور حسن و عشق کی کیفیات کو ذاتی تجربات کی روشنی میں پڑھنے کی کوشش کی ہے، جن کی وجہ سے ان کی آواز اپنی سے بن گئی ہے“

(شاہکار۔ ص ۷۰)

رشید احمد صدیقی نے فراق کے دعوؤں سے بھی کچھ آگے کی بات کہی۔

”فرق کی شاعری میں عورت کا ضرورت سے زیادہ عمل دخل ہے جیسے یہ طبع آسودہ نہیں ہوتی عاشقی اور شاعری کے بہت سے پہلو ہیں اس میں مقبول عام وہ ہے جہاں عاشق کا محور عورت کا جسم و جمال ہے اس طرح کی شاعری کا بھی ایک مقام ہے۔“

(جدید غزل۔ ص ۲۳)

فراق خود فرماتے ہیں کہ چوں کہ عورت میں مردانہ صفات کی نشوونما نہیں ہونے پاتی، جس کے کارن وہ مردوں کی ہم نفس، ہم خیال اور جیون سہتی صحیح معنوں میں نہیں بن سکتی (اردو کی عشقیہ شاعری۔ ص ۱۴)۔ فراق اپنی گفتگو اور نثری تصنیفات میں اپنی امرد پرستی کا ڈھنڈورہ پیٹتے ہیں اور امرد پرستوں کو شریف اور نیک ثابت کرتے ہیں۔ میرا منصب نہیں ہے کہ ان کی ذاتی زندگی اور اعمال و افعال کی گرفت کروں۔ لیکن ایک امرد پرست کی غزلیہ شاعری میں عورت نظر آتی ہے تو وہ شاعری اسلوب احمد انصاری کو ذاتی کیفیات کی ترجمان کیسے لگتی ہے؟ رشید احمد صدیقی نے ان شعرا کی نشاندہی کیوں نہیں کی جہاں عورت کا عمل دخل زیادہ ہے:

فراق نے ایک شعر میں اپنی شاعری کو قاعدہ و قانون سے ماورا کہا ہے ۔

ہے کلام فراق وہ جنگل

جو ہے قانون و قاعدے سے بری

(فراق)

سید عتیق رنمویٰ بین بات خوبصورت الفاظ میں کہتے ہیں —

”فراق صاحب صوری ورمعنوی اور ایک تیز حسیاتی کیفیت کے آگے نہ تمام باتوں کو

”بھی کبھی فروغی سمجھتے تھے“ (الآباد یونیورسٹی میگزین ۱۹۸۳ء ص ۲۶)

سید عتیق کا یہ بیان گیاں چند جین کے مضمون ”فراق کی بے عروسیاں“ کے دفاع میں ہے۔ یہی بات

شیم خنئی بھی بڑے سلیقے سے کہتے ہیں —

”غزلیہ شاعری کے سیاق میں فراق کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ ان کی حیثیت اس

صنف کی کسی بھی سانی، فکری، فنی تہذیبی حد بندی تسلیم نہیں کرتی“ (رسالہ

جامعہ۔ فرق۔ دیار شب کا صفحہ ۲۶)

شکر ہے کہ عروسی حد بندیوں سے مستثنیٰ قرار نہیں دیا گیا۔ حایاں کہ فرق کافی حد تک عروسی پابندیوں

سے بھی آزاد تھے جن کی طرف گیاں چند جین اور رشید حسن خاں نے اشارے کئے ہیں۔ لیکن شیم خنئی نے ہلکا سا

اشارہ اس طرف بھی کر دیا ہے جسے فاروقی بانگ دہل کہتے ہیں۔ فاروقی کے مطابق فراق روم شاعری کی

روایت سے پوری طرح بہرہ مند نہیں تھے۔ شیم خنئی زیادہ فنی کارانہ بلکہ مبہم انداز میں فراق کی اسی محرومی کا ذکر

کرتے ہیں۔

”مقبول اسالیب کو برتنے کے لئے جو سانی تربیت درکار تھی۔ فراق کو اس سے ایک حد

تک اپنی محرومی کا احساس بھی تھا۔ ورنہ اس سے ”ریزاں“ بھی تھے۔“ (جامعہ۔ ص ۱۵۴)

اسی لئے جہاں انہوں نے قدیم اسالیب برتنے یا یک سبکی شعر کی آواز میں آواز دینے کی

کوشش کی ہے وہاں بڑی مضحکہ خیز صورت پیدا ہوئی ہے۔ مثلاً ”بغل میں لینے کا“ ”میں وردہ کد سبکی

شاعری میں عام ہے۔

کس نے تجھ کو بغل میں آج لیا

کس نے نیلم یہ تیرا لال کیا

میر سوز

آج ہمارے گھر آیا تو کیا ہے یاں جو غار کریں

ا ا کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تک ہم پیار کریں

سودا

محبوب کو بغل میں سینے سے مجروح بھی بعض نہیں آئے۔

بلا ہی بیٹھے جب اہل حرم تو اے مجروح
بغل میں ہم بھی لئے اک صنم کا ہاتھ چلے
مجروح سلطان پوری

جدید شاعر نثر خانقاہی کا بھی ایک شعر ملاحظہ کریں۔

جسم و جاں کا زرہ بکتر سے تحفظ کر کے
دیر تک آج اسے ہم نے بغل گیر رکھا
نثر خانقاہی

فراق کی شاعری میں یہ محاورہ باشعور لوگوں کے روحانی کرب کا باعث بنتا ہے۔
اے یاد یار تجھ سے سر راہ زندگی
اکثر ملاہوں اور بغلیا گیا ہوں میں

فراق کی شاعری کے سلسلے میں اثر لکھنوی، کلیم الدین احمد اور شمس الرحمن فاروقی کے عداوہ اکثر ناقدین نے عقیدت مندی کا اظہار کیا ہے۔ ہمارے عہد میں اکثر ناقدین کو یہ بھی خوف تھا کہ اگر وہ فراق کی اغزشوں کی نشاں دہی کریں گے تو ان کو فاروقی کا خیمہ بردار سمجھا جائے گا فاروقی نے بھی نہ جانے کس جذب سے مغلوب ہو کر فراق کی کسی خوبی کا اعتراف نہیں کیا اور کہیں کہیں انتہا پسندی کے ساتھ ان کی خامیوں کی کثافت کی۔ ”شعر شورا انگیز“ میں جگہ جگہ فراق سے شعر کو میر کی بھٹی نقل وغیرہ بتانے کے بعد لکھتے ہیں۔

”فراق صاحب نے جس بے حیائی سے اس شعر کا ستیاناس کیا ہے وہ نہیں کا حصہ ہے فرماتے ہیں۔

اتنی وحشت تنی وحشت صدقے اچھی آنکھوں کے
تم نہ ہرن ہو میں نہ شکاری دور کیوں اتنا بھاگو ہو
میر کا پورا شعر ایک سرے سے مربوط ہے۔ فراق صاحب دو مصرعے کیا ایک مصرعے کے
دو حصے بھی مربوط نہیں کر سکتے۔“ (شعر شورا انگیز ص: ۶۵۷)

فاروقی کے اسی بلند آہنگ اعتراض بلکہ مخالفت نے اکثر ناقدین کو فراق کی حمایت پر مجبور کیا مثلاً عتیق اللہ کے مضمون کا عنوان ہی اردو غزل کی روایت اور فراق ہے جو فاروقی سے مستعار ہے عتیق اللہ نے طویل مضمون کے بعد چھ نکات قائم کئے ہیں جن میں سے کوئی بھی نئی تہمیس نہیں دی وہی چبائے ہوئے نوالے ہیں

یعنی یہی کہ فرق پڑھے سمجھے اور باخبر انسان تھے اور ان کے اظہار میں تحت بیانی کی کیفیت ہے انہوں نے ہجر و وصال کے تجربے سنسکرت و ہندی شاعری سے اخذ کئے ہیں۔ اور فراق کی غزل قطعی منفرد اور مختلف ہے اور اس میں رمزیت و اشاریت کا پہلو شامل ہے یہ چیز ان کے عشقیہ تجربوں اور عورت کی جسمانی کیفیتوں کے اظہار سے بھی عیاں ہے اور یہ کہ فرق اپنے معاصر ہم غزل گو شعرا سے اس لئے ممتاز ہیں کہ انہوں نے غزل کے امکانات کو وسیع کیا۔ یہ تمام وہی خود فرق کے ہیں اور ان پر ناقدین عہد رفتہ بھی مہر تسلیم ثبت کر چکے تھے۔ نظیر صدیقی نے فراق کے مضامین، مراسلوں اور مکالموں سے فراق کے دعویٰ کی جو فہرست ترتیب دی ہے یہ تمام خوبیوں میں شامل ہیں۔ یعنی "میں غزلوں میں غالباً سب سے زیادہ اسالیب بیان کے نمونے پیش کرنے میں کامیاب ہوا ہوں وغیرہ" متیق نہ نے صرف ایک خوبی نئی گنائی ہے جو فراق کی نظر سے بھی پوشیدہ رہی "فرق کی غزل غالب کے بعد پہلی بار اپنے عہد کی بے چینیوں کو اپنی گفتار بناتی ہے۔ وہ ہمارے عہد کے انسان کی بحیرت، اس کی دانش و بینش اور اس کی بعض ایسی نفسیاتی پیچیدگیوں کی مظہر ہے جسے اردو غزل کی روایت میں پہلے تجربے کا نام دیا جاسکتا ہے۔ (ترجیحات۔ ص ۴۷۰)

فرق بیسویں صدی کے بہت مشہور شاعر ہیں ان کی مقبولیت کے سبب میں ان کی امرہ پرستی، گرم گفتاری کے ساتھ ساتھ کسی نہ کسی حد تک غزل کا بھی ہاتھ ہے اور ان کی غزل بہت سی خوبیوں سے مالا مال ہے لیکن ان کی خوبیوں کے تناسب میں ان کی خامیاں کہیں زیادہ ہیں۔ فراق کا مہد یہ نہیں کہ ان کی غزل بعض خامیوں کی وجہ سے جان لیوا حادثات کا شکار ہو گئی ہے بلکہ فراق کی کمزوری یہ تھی کہ انہیں خوب دانا خوب کی پرکھ نہ تھی۔ انہوں نے حالی کا یہ مصرعہ "چو تہم دہر کوہ ہوا و جد عمر کی" کو جز جان بنالیا تھا اگر میں تفصیل سے عرض کروں تو واضح ہوگا کہ فراق کا نہ کوئی سیاسی نظریہ تھا نہ دلی۔ بلکہ وہ ہر نئے نظریے کے ساتھ ہر مقبول رہبر کے ساتھ تھوڑی دور تک چلتے تھے اور ان کو آخر تک منزل و راہبر کی شناخت نہ ہوئی مجنوں گورکھپوری نے ان کی رباعیوں کے شان نزول پر روشنی ڈالی ہے۔

"ایک دن میں نے کم و بیش ایک درجن رباعیاں کہہ کر رگھوپتی کو بھیج دیں جواب میں رگھوپتی نے اپنی جو رباعیاں بھیجیں وہ فکر کی جدت اور رباعی کے فن و فنون اعتبار کی تقریباً (شاہکار۔ فراق نمبر)

فراق کے دوست مجنوں گورکھپوری نے رباعیاں لکھنا شروع کیں فراق بھی ہمسفر ہو گئے جوش ملیح آبادی شاعروں میں یہ رباعی ضرور سنایا کرتے تھے۔

کل پچھلے بہر عین طرب کے بیگام

سایہ سا پڑا کس کا سرجام
تم کون ہو؟ جبریل ہوں کیوں آئے
سرکار فلک کے لئے کوئی پیغام
جوش

جوش کی رباعی میں جبریل حاضر ہوتے ہیں فراق نے فوراً اس رباعی کو دوسری شکل دے ڈالی۔

پیغمبر عشق ہوں سمجھ میرا مقام
صدیوں میں پھر سنائی دیگا یہ پیام
وہ دیکھ کہ آفتاب مجدے میں گرے
وہ دیکھ اٹھے دیوتا بھی کرنے کو سلام

فراق کی یہی کمزوری انکی تخلیقی صحت کے لئے سم قاتل ثابت ہوئی۔ ابتدا میں ان کا سابقہ و سیم خیر آبادی اور ریاض خیر آبادی جیسے روایتی شعرا سے پڑا جن کی تخلیقی کائنات بہت محدود تھی۔ ان کی صحبت میں کسی انفرادیت و وسعت اور تجربات کی توقع ناممکنات میں سے تھی۔ ان روایتی صحبتوں کا دوسرا بڑا نقصان فراق کو یہ ہوا کہ اردو روایت کا خوف ان پر غالب آگیا۔ اور فکری سطح پر بلند خیال شعرا کے مقابلے میں کم تر اور معمولی شعر فرق کا آدرش قرار پائے۔ ”اندازے“ کے مضامین کم از کم یہی شہادت دیتے ہیں۔ روایتی انداز کی شاعری میں کسی بڑی اور عظیم اور مشہور کرنے والی شاعری کے امکانات مفقود تھے۔ اس لئے فراق نے ارد گرد نظر دوڑانی شروع کی۔ اب ان کی نظر ترقی پسندوں پر ٹھہری۔ انہوں نے نہ صرف ترقی پسندوں سے بیعت کر لی بلکہ گفتگو و مراسلوں میں اس بات پر زور دینے لگے کہ وہ صرف ترقی پسند ہیں بلکہ ہر کس کی تعلیمات سے متاثر بھی۔ انہوں نے بار بار اس بات پر زور دیا کہ وہ ۱۹۳۶ء سے ہی ان کی غزلوں اور نظموں میں اشتراکی خیالات جگہ پانے لگے تھے۔ ۱۹۳۶ء کی وضاحت اس لئے بھی ضروری تھی کہ ترقی پسندوں کی اولین کافرس کا سال بھی یہی تھا۔ کم از کم یہ اولیت تو قائم ہو جائے کہ جب ترقی پسند اپنی پہلی کافرس کر رہے تھے۔ اس وقت تک فراق کی شاعری میں ہر کس کی تعلیمات کے اثرات نظر آنے لگے تھے۔

”جب زندگی میں عمل کی حیثیت سے متاثر ہونے لگا تو اس کے ساتھ ساتھ اشتراکیت کا نصب العین بھی سمجھ میں آنے لگا۔ ۱۹۳۶ء کے بعد سے میری متعدد نظموں، غزلوں اور رباعیوں میں یہ خیالات جگہ پانے لگے۔ اشتراکیت کے فلسفے میں عمل کے جو معنی ہیں وہ انسان کی گزشتہ تاریخ کے عمل کے فلسفوں سے بہت مختلف ہیں“ (من آنم ص ۲۱۰)

”چہرہ ۳۶ء سے اشتراکی فلسفہ نے میرے عشقیہ شعور اور عشقیہ شاعری کو نئی وسعتیں اور نئی معنویت دی“ (من آئیم ص ۲۶)

”میں نے محسوس کیا کہ میری عشقیہ شاعری اردو کی پچھلی چوتھائی صدی کی شاعری میں قومی زندگی کی بیداری نئی قوانین اور نئے امکانات پیدا کرتی ہے۔ (من آئیم ص ۲۶)
 ”وگرتی پسندوں کو بند یا یہ اور موثر عشقیہ شاعری کا دشمن نعلی سے سمجھ جیسے تھے“
 ”کوئی بھی نمک حلاں ادیب مائرس کی تعلیم اور پیغام کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔“ فراق کی شاعری (ص ۶۰۸)

مائرس زم اور ترقی پسندی کا یہ کچھ پچھلے فراق کی اردو غزل کو تباہیوں کے راستے پر لے چلا۔

بے محابا انقلاب آنے کو ہے
 ہوشیار اسے اہل دنیا ہوشیار

زمین جاگ رہی ہے کہ انقلاب ہے کل
 وہ رات ہے، کوئی ذرہ بھی محو خواب نہیں

ادھر بچھلے سے اہل مال و زر پر رات بھری ہے
 ادھر پنداری جمہور کا انداز بھی بدلا

اگر بدل نہ دیا آدمی نے دنیا کو
 تو جان لو کہ یہاں آدمی کی خیر نہیں

ہمسف اہل وطن یاد رہے قوموں کی
 دیکھتے دیکھتے تقدیر پلٹ جاتی ہے

نظام دہر بدلے، آسمان بدلے زمیں بدلے
 لئے بیٹھا رہے کوئی حیات بے اماں کب تک

جلوہ مہر انقلاب نہ پوچھ
 اڑ گئے ظلمت حیات کے ہوش

ابھی کچھ اور ہو انسان کا لبو پانی

ابھی حیات کے چہرے پہ آب و تاب نہیں
 ملی موت سی زندگی پھر بھی تو نے
 نہ کی خود کشی اور کیا چاہیے
 فراق وقت کے رخ سے الٹ رہی ہے نقاب
 زمیں سے تابہ فلک ہے اس انقلاب کی آج
 کب ہو گی ہویدا افق سے نئی صبح
 شیشوں سے جھلکتا تو ہے مستقبل انسان

فیض کے مجموعہء کلام ”نقش فریادی“ کے دیباچے میں ن م راشد نے فیض کے بارے میں لکھا کہ
 ”فیض کی غزلیں بہت حد تک قدیم شاعروں کے خیالات کی بازگشت ہیں جیسے کہ ہر اچھی غزل کو ہونا چاہیے
 ۔“ اس نسخہء کیمیا کو بھی فراق نے خوب خوب آزمایا۔ یہاں کلاسیکی شعرا کی اثر انگیزی کا جواز فراہم ہوا یہاں تک
 کہ اپنے ہم عصر اصغر گوٹروی اور حسرت کی اثر پذیری کا بھی اعتراف کیا۔

”میں نے حسرت سے بہت کچھ سیکھا ہے، بہت کچھ پایا ہے بہت کچھ اثر لیا ہے حسرت
 سے متاثر ہو کر ہی ایسی ترکیبیں اپنی غزل میں لاسکا ہوں جیسے (۱) جنبش سکون نما (۲)
 یقین شک نما۔“ (نگار لکھنؤ جنوری فروری ۵۲ء ص ۳۷)

نیاز فتح پوری نے فراق کی شاعری میں مومن کا رنگ غالب بتایا ہے۔ اسلوب احمد انصاری کے مطابق

”فراق کی ابتدائی شاعری میں کئی اردو شاعری کا رنگ جھلکتا ہے جن میں مومن، معشوقی اور
 امیر مینائی قابل ذکر ہیں۔“ شاہکار ص ۵۶

فراق پر لکھے گئے افغان اللہ کے تحقیقی مقالے ”فراق کی شاعری کے مطابق فراق کے کلام پر امیر و داغ
 کی پرچھائیاں ۱۹۴۰ء تک ہی نظر آتی ہیں۔ (فراق کی شاعری ص ۱۴۲)

یہ وہ زمانہ تھا کہ جب فراق اساتذہ اور ترقی پسندوں کے اثرات سے آزاد ہو کر حلقہء ارباب ذوق سے
 متاثر ہو رہے تھے حلقہء ارباب ذوق نے کوئی ادبی منشور تو شائع نہیں کیا تھا لیکن اطاف گوہر نے بعض نکتوں کی
 صراحت کی تھی۔ حلقہء ارباب ذوق کے شعرا مثلاً میراجی کی بعض نظمیں جلق اور دوسری جنسی کلفتوں سے بہرہ
 مند تھیں۔ فراق صاحب کو یہ رنگ بہت بھایا، اور جنسی جمالیات و راسخے وجدانی پہلو کی اہمیت پر خامہ فرسائی

کرنے لگے۔

”جنسیت سے چھٹکارا پانے کے بدلے میں نے اسے شعوری اور وجدانی طور پر گہرا بنانے کی کوشش کی ہے۔ میری جنسی زندگی کو س بات سے نہیں سمجھا جاسکتا ہے کہ کن کن سے میرے تعلقات رہے ہیں بلکہ ان تعلقات کو میں نے کس طرح ہمضم کیا ہے جنسیت کو متاظریت اور رنگین بنا سکا ہوں۔ اگر ان باتوں کا پتہ چلانا ہو تو میری غزلوں، رباعیوں اور عشقیہ نظموں میں ان سواؤں کا جواب ڈھونڈنا چاہئے (من آئم ص ۲۱) جب جنسی جذبات کسی شخص کی پوری شخصیت میں حصول کر جائیں یہاں تک کے مقابلے میں حساس جمال بہت زیادہ بڑھ جائے اور بہت گہرا ہو جائے تب جنسیت عشق کا مرتبہ حاصل کر جاتی ہے“ (من آئم ص ۲۲)

”میرے نزدیک جنسیت محض ثبوت یا مباحثت کبھی نہیں رہی بلکہ ایک مکمل ساز زندگی رہی ہے۔“ (من آئم ص ۵۳)

یہ وہی زمانہ ہے جب فراق اپنی غزل میں عورت دکھانے کی سعی کرتے ہیں اور دھلے سادہ جوڑے کی وہ ٹانگہ بہت جیسے شعر کہتے ہیں ان تمام جنسی بیانات کے کچھ بیغ معنی نہیں ہیں مگر جنسی خواہشات پوری شخصیت میں حصول کر بھی جائیں تو مکمل شخصیت بے اعتدال اور مجبور ہو جائے گی اور یہ بے اعتدالی تخلیقی عمل میں کچھ معاون بھی ثابت نہ ہوگی۔ بہر حال فرق ہر شعری رجحان اور ادبی تحریک کے ساتھ چلتے رہے کبھی اعلانیہ کبھی درپردہ۔

جہ یہ ہیں نے جب اپنی غزل، ترین غزلیں یا لسانی توڑ پھوڑ کی غزلیں شریعہ کیس تو فرق نے گڑ بڑ غزلوں کے نام سے بے معنی اشعار کا نبار لگایا سردار جعفری نے غالب اس طرف ہی اشارہ کیا ہے ”فراق نے ظہیر کم کہیں میں، مگر ان میں بھی اپنے تغزل کے حسن کو باقی رکھا ہے البتہ ادھر کوئی دو سال سے انہوں نے امریکی پنجہ نامہ مانپ کی جوشا عری شروع کی ہے وہ گورہ نہیں ہو سکتی۔ آسان شاعری اور جتنا کی شاعری کرنے کا یہ مطلب نہیں ہے کہ شاعری کے سارے لوازمات طاق پر رکھ دیئے جائیں“ (ترقی پسند ادب ص ۳۷)

پاکستان میں ناصر کاظمی اور ہندوستان میں خلیل الرحمن اعظمی نے میر کی بازیافت کی تو فراق صاحب نے میر کے انداز میں غزلیں کہنی شروع کر دیں اگرچہ ان کی نظر میں اتباع میر دیکھو ہوا، یوں گوہر جیسی زبان اور میر کے بعض اشعار کی شکل بدلنے تک محدود رہا۔

فراق کی غزل کے ایک معتد بہ حصے کا عنوان ہی ”طرز میر“ ہے۔
 فراق شعر وہ پڑھنا اثر میں ڈوبے ہوئے
 کہ یاد میر کے انداز تم دلا دینا
 جس کو کہتے ہیں لوگ شعر فراق
 میر ہی کا شعار ہے کیا ہے
 صدقے فراق اعجاز سخن کے کیسے اذاس پردی آواز
 ان غزلوں کے پردے میں تو میر کی غزلیں بولیں ہیں
 اس سلسلے میں شمیم حنفی نے بڑی بامعنی بات کہی ہے۔

”ایک شعر میں فراق نے اپنے میر کا انداز یاد دلانے کی بات کہی ہے لیکن خود فراق نے اپنے نقطہ ارتقاء تک پہنچنے کے بعد میر کے لہجے، احساس اور مزاج کو جذب کرتے ہوئے (جو اشعار بعض اوقات پوری پوری غزلیں) کہی ہیں ان میں اور متذکرہ اشعار میں کوئی ربط، کوئی مشترکہ قدر نظر نہیں آتی۔ لیکن فراق کی خوبی یہ ہے کہ وہ اس رنگ پر قانع نہیں ہوئے۔ مسلسل کوشش جذبے کی تہذیب اور شعری احساس کی تربیت نے بہت جلد انہیں اس درجہ تک پہنچا دیا جہاں خود ان کا ماضی ان کے لئے اجنبی بن جاتا ہے“ (غزل کا نیا منظر نامہ ص: ۱۵)

فراق ہر دس سال کے بعد اپنے ماضی سے لا تعلق ہو جاتے ہیں ممکن ہے سچ ہو لیکن ایک قاری کے لئے یہ فیصلہ کرنا پل صراط سے گزرتا ہے کہ فراق کس ماضی کو فراموش کر چکے ہیں بے پناہ تخلیقی جو ہر اور ذہنی تمول سے بہرہ مند یہ شاعر اگر اعتدال کی راہ سے گزرا ہوتا تو آج اقبال کی غزل کے بعد صرف فراق کی غزل پر نظر ٹھہرتی۔ لیکن ہر موقع اور ہر رنگ میں ان گنت اشعار کا ڈھیر لگا دینا، قوت انتخاب کو ذرا بھی تکلیف نہ دینا کسی قافیے کو محروم نہ رکھنا، رطب و یابس کا انہار لگا دینا ہی شاعری ہے تو فراق کا میاب تھے میر کے یہاں پست اشعار کا لامحدود خزانہ پہلے سے موجود تھا اس ”طرز میر“ کی مزید ضرورت غزل کو نہ تھی۔

فاروقی نے فراق پر بے حیائی سے میر کے اشعار کو پست کر دینے کی بات کہی ہے آئیے دیکھیں فراق اپنے بہترین اشعار میں اساتذہ سے کتنا فیض اٹھاتے ہیں۔ ان کی آواز میں کلاسیکی شعر کی آواز کی بازگشت سنائی دیتی ہے یا واقعی ان کا کلام اساتذہ کے مضامین کا قبرستان ہے۔ وحید اختر کے لفظوں میں:

”فراق کی غزل روایت کا عطر مجموعہ ہے ان کی شمع سخن میں تمام اساتذہ کی آوازیں روشن

ہیں۔ کہ غلط سے وہ نکلا سکی غزب کے آخری بڑے شاعر ہیں“ (اکادمی۔ فراق نمبر ص ۴۹)

اتنی وحشت اتنی وحشت صدقے پیاری آنکھوں کے
تم نہ ہر نہ ہو میں نہ شکاری دور کیوں اتنا بھاگو ہو۔
فراق

اسی شعر پر عس از حسن فراقی نے بے حیائی سے میر کا منعمیوں پست کرنے کا نرا م لکھا ہے۔

دور بہت بھاگو ہو ہم سے سیکھو طریق غزاؤں کا
وحشت کرتا شیوہ ہے کیا اچھی آنکھوں داؤں کا
میر

انگی جیبوں میں ستارے ہیں بغل میں مہ و مہر
تیرے میخوار ہیں قسمت کے دہنی اے ساقی
فراق

تصور عرش پر ہے اور سر ہے پائے ساقی پر
غرض کچھ اور دھن میں اس گھڑی میخوار بیٹھے ہیں
انشاء

وہ گم گشت تو کیا آیا صدائے باز عشت سنی
پہ آئے دل برباد کو ہم کو آئے دہر میں
فراق

کہتے ہو نہ دیں گے دل ہم نے گر پڑا پایا
دل کہاں کہ گم کیجئے ہم نے دعا پایا۔
غالب

اس شعر میں تو ظفر کے شعر کی شکل بھی پوری طرح نہ بدلی جاسکی، نصف مصرعہ وہی، ردیف و قافیہ بھی وہی۔

گئی یک بیک جو ہوا پلٹ تو جہان عشق بدل گیا
نہ وہ غم ہے اب نہ وہ سر خوشی نہ تڑپ ہے اب نہ قرار ہے

فراق

صبا آکر قفس تک کچھ کہے مجھ سے نہ مانوں گا
ہوا شب کو جو نذر برق میرا آشیاں ہوگا
فراق

چمن میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر ہدم
گرمی ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو
غالب

یونہی سا تھا کوئی جس نے مجھے مٹا ڈالا
نہ کوئی نور کا پتلا نہ کوئی ماہ جبین
فراق

سودا جو حیرا حال ہے اتنا تو نہیں وہ
کیا جانتے تو نے اسے کس حال میں دیکھا
سودا

کوئی آیا نہ آئے گا لیکن
کیا کریں گے نہ انتظار کریں
فراق

غضب کیا ترے وعدے پہ اعتبار کیا
تمام رات قیامت کا انتظار کیا
داغ

ہم سے کیا ہو سکا محبت میں
تم نے تو خیر بے وفائی کی
فراق

ہم بھی کچھ خوش نہیں وفا کر کے
تم نے اچھا کیا نباہ نہ کی
مومن

ایک مدت سے تری یاد بھی مٹی نہ ہمیں
اور ہم بھول گئے ہوں تجھے اب بھی نہیں
فراق

نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں
حسرت

اسی مضمون کو فیض نے بھی خوب برتا ہے۔

دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کر دیا
تجھ سے بھی دُفریب ہیں غم روزگار کے
فیض

کنچا جاتا ہے جہاں عالم بالا کی طرف
ایک نقشہ ہے یہ عالم تری انگڑائی کا
فراق

اپنے مرکز کی طرف مائل پرہاز تھا حسن
بھوتا ہی نہیں عالم تیری انگڑائی کا
عزیز بکسنوئی

کچھ ہم بھی تو حوصلے نکالیں
تو تمہیں سینے سے نکالیں
فراق

ذرا حوصلے دل کے ہم بھی نکالیں
ادھر آؤ تم کو گلے سے نکالیں
عزیز بکسنوئی

پینہ ، وحشت آنکھوں میں ، گلا خشک
چلے آتے ہو گھبرائے کہاں سے
فراق

نہ ہم سمجھے نہ آپ آئے کہیں سے
پسینہ پونچھئے اپنی جبیں سے
غالب

عشق کی آگ ہے وہ آتش خود سوز فراق
کہ جلا بھی نہ سکوں اور بجھا بھی نہ سکوں
فراق

عشق پر زور نہیں یہ ہے وہ آتش غالب
کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے
غالب

عشق نے مجھ سے کمی کی ورنہ
مجھ پر تیرا دھوکا ہوتا
فراق

جدھر سے بھی گزرتا ہوں نگاہیں اٹھتی جاتی ہیں
مرا عالم بھی اب تیرا ہی عالم ہوتا جاتا ہے
جگر

جز وہم و گماں خلد بریں کچھ بھی نہیں ہے
جنت جسے کہتے ہیں وہ آغوش زمیں ہے
فراق

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے بہلانے کو غالب یہ خیال اچھا ہے
غالب

کلاسیکی شعرا سے قطع نظر غزل کے وہ مضامین جو فراق، وران کے متاخرین نے مشترک طور پر باندھے
ہیں اکثر فراق سے زیادہ کامیاب ہیں۔ میری بات کا مطلب یہ بالکل نہ نکالا جائے کہ فراق نے متاخرین سے
متاثر ہو کر یہ اشعار کہے ہیں۔ یہ مضامین صدیوں سے اردو غزل کا جزو لاینفک ہیں۔ وہ دیار شب کے مسافر

تیرا جاؤ نیم شب میں سر پہڑھ کے جوتا ہے۔ تو ن کے اشعار میں نیا پن تو ہوتا ہی چاہئے۔

ب دور آسماں ہے نہ دور حیات ہے
اے درد بھر تو ہی بتا کتنی رات ہے
فراق

ن کے مرشد معنوی معنی کے شعر۔

شب بھر جی بھر غلٹ نکل
میں جب آنکھ کھول بڑی رات نکل
کے بعد اس مضموع پر کسی معنوی شعری منجانبش معلوم نہیں ہوتی۔

فراق صاحب کو اپنی غزل میں اتنی دھندلین پرست تاز تھا۔ وصل میں دوری اور ہجر میں وصل کی لذت کے
مضامین خاصا ان کے تھی دھندلین یا نفسیاتی شاعری کی بنیادی کرتے ہیں۔

مشکلیں عشق کی پا کر بھی تجھے تم نہ ہویں
اتنا آسان تیرے ہجر کا غم تھا بھی نہیں
فرق

فرق کے اس شعر کو پڑھتے ہی پھر میر کا ہی شعرا بن میں آتا ہے۔

وصل میں رنگ از گیا میرا
کیا جدائی کو منہ دکھاؤں گا
میر

وصل اور ہجر کے مضامین تو اردو شاعری کے بڑے حصے پر سایہ کئے ہوئے ہیں۔ فرق نے اس طرح
کے اشعار میں آجھ نے انداز کے اشعار نکالنے کی کوشش کی۔

نہ چین ہجر میں اس کو نہ وصل میں راحت
اے یہ عشق بھی کن آنٹوں کا مارا ہے
اے دوست محبت کی کچھ پوچھ نہ دشواری
اک ہجر تری قربت ، اک ہجر تیری دوری
یہ وصال ہے کہ فرقت اے پا کے بھی نہ پایا

جو کنار میں بھی آکر ہے کنار سے رمیدہ
آخری شعر بیدل کے مشہور شعر۔

ہمہ عمر ہاتھ قدح زودیم و نرفت رنج خمار،
چہ قیامتی کہ نہ می رسی ز کنار ما بہ کنار ما

عام ترجمہ ہے ایک آدھ غزل میں یہ مضمون بڑا خوبصورت اور تازہ کاری کا نام نہ ہوتا ہے لیکن
ایک ہی مضمون کو گاتار استعمال کرنے سے مضمون تو پیش پا افتادہ ہو ہی جاتا ہے شعر بھی چبائے ہوئے
نوالے معلوم ہونے لگتے ہیں۔ یوں بھی یہ مضمون کسی نہ کسی شکل میں ہر جدید قدیم شعر کے یہاں مل جاتا ہے۔

ہے غم روز جدائی نہ نشاط شب وصل
ہو گئی اور ہی کچھ شام و سحر کی صورت
حالی

حسن کی سحر کا ریاں، عشق کے دل سے پوچھئے
وصل کبھی ہے ہجر سا ہجر کبھی وصال سا
جگر

تیرے بہلائے بھی نہ بہلا دل
رایگاں سخی التفات گئی
جگر

اگر تو اتفاقاً مل بھی جائے
تری فرقت کے صدقے کم نہ ہوں گے
ساحر ہوشیار پوری

بالکل جدید شعر حسن عابد نے بھی اس مضمون میں طبع آزمائی کی ہے۔

ایک کیفیت وصال کی ہے وصل کے سوا
کچھ اس کے انتظار کی لذت عجیب ہے

حسن عابدی اس طرح

کے لاتعداد اشعار ذہن میں ہوں تو فراق کا یہ شعر مزہ نہیں دیتا۔

ہجر اک درد انبساط آگئیں

وصل بھی ایک دردِ غم انگیز
فراق

جدید شعرا نے تو اس مضمون کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔

پہلے یہ شوقِ ستا تھا کہ ان سے ملے
اب یہ احساسِ راتا ہے کہ بیکار ملے
ظفرِ آفتاب

پہلے تو خود سے ہی مری ہزاریاں بڑھیں
پھر یہ ہوا کہ تجھ سے بھی دل اونے لگا
نشرِ خانقاہی

لیکن فراق نے یہ مضمون متاخرین سے نہیں لیا جہاں سے لیا ہے وہی اشعار دیکھئے۔

وصل و ہجراں سے نہیں ہے عشق میں کچھ گنگو
لاگِ دل کی چاہنے یاں قریب و دور کیا
میر

عشق میں وصل و جدائی سے نہیں کچھ گنگو
قرب و بعد اس جا برابر ہے محبت چاہئے
میر

فراق کے ایک بہت مشہور شعر۔

ترا فراق تو اس دن ترا فراق ہوا
جب ان سے پیار کیا میں نے جن سے پیار نہیں
فراق

نسبتاً غیر معروف شاعرِ عشقی نے بھی باندھا ہے۔

اک زمانے کو رکھا تیرے تعلق سے عزیز
سلسلہِ دل کا بہت دور تلک جاتا ہے
شاہدِ عشقی

حفیظ ہوشیار پوری نے بھی نئے انداز میں وصلِ آشنائی کی ہے۔

تمام عمر ترا انتظار ہم نے کیا
اس انتظار میں کس کس سے پیار ہم نے کیا
حفیظ ہوشیار پوری

فیض نے غیر معمولی سلیقے سے یہی بات کہی ہے
کسی کا درد ہو کرتے ہیں ترے نام رقم
گلہ ہے جو بھی کسی سے ترے سبب سے ہے
فیض

فراق کے شعر ”تجھے تو ہاتھ لگایا ہے بارہا لیکن۔ ترے خیال کو چھوٹا ہوا بھی ڈرتا ہوں“ کو اکثر ناقدین
نے اتفاق رائے سے اردو شاعری میں اضافہ تسلیم کیا ہے۔ جدید شاعر مجید امجد نے اس مضمون کو عرش پر پہنچا دیا
ہے ان کے شعر میں فراق کی سی بے معنویت بھی نہیں ہے۔

یہ کس حسیں دیار کی ٹھنڈی ہوا چلی
ہر موجہ خیال پہ صدہا شکن پڑے
مجید امجد

کہاں کا وصل تنہائی نے شاید بھیس بدلا ہے
ترے دم بھر کے آجانے کو ہم بھی کیا سمجھتے ہیں
کو نیا زچہ پوری سے عتیق اللہ تک سبھی نے اپنے مضامین میں جڑا ہے اور متفقہ طور پر اسے اردو شاعری کی
رویت میں اضافہ تسلیم کر لیا گیا ہے۔ رضی اختر شوق کے یہاں بھی یہی مضمون دیکھتے چلیں۔

کتنا پھیلے گا یہ اک وصل کا لمحہ آخر
کیا سمیٹو گے کہ اک عمر کی تنہائی ہے
رضی اختر شوق

خلیل الرحمن اعظمی معنوی اعتبار سے فراق کے زیادہ قریب ہیں۔
ہجر تو ہجر تھا اب دیکھئے کیا بیتے گی
اس کی قربت میں کتنے درد نئے اور بھی ہیں
خلیل الرحمن اعظمی

فراق کے شعر۔

تختی یوں تو غم کی شام مگر پچھلی رات کو
وہ درد اٹھ فراق کے میں مسکرا دیا

میں رشید حسن خاص نام کا پہلو تلاش کرتے ہیں اور پچھلی رات میں درد اٹھنے کو درد و سہ سے تعبیر کرتے ہیں
لیکن یہ درد تو فراق کی غزل میں کئی جگہ اٹھا ہے۔

رات کمال کر گئیں عام کرب و درد میں
دل کو مرے سدا گئیں تیری نظر کی لوریوں
فراق

ن تمام مثالوں کے ذریعے میرا معروضہ صرف یہ ہے کہ فراق جہاں غزل کے روایتی مضامین کو چھوڑتے
ہیں مٹی کر دیتے ہیں۔ حشر کے مضامین سے اردو غزل انی پڑی ہے مگر ایسے شعر شاذ و نادر ہی ہیں۔

بذر حشر میں پرش ہوئی مگر ہم نے
نہ دل کے داغ دکھائے نہ تیر نام یہ
داغ

فراق نے بھی اس رسمی مضمون کی تجدید کی کوشش کی۔

حشر میں میرا دامن اب چھوڑتے نہیں ہیں
اللہ یہ دی ہیں جن کو ترس گیا ہوں
فراق

فرمان فتح پوری نے اپنے مضمون ”فراق“ اور کچھوری کی غزل۔ ایک نیارنگ و آہنگ“ میں جگر و سرور
کے شعرا کیلئے کہہ دیا ہے کہ فراق نے مضمون کو کہاں پہنچا دیا ہے۔ ظاہر ہے یہ فرمان فتح پوری کی فہم ہے۔
میں اعتراض و استنبہام کرنے والا کون، لیکن اگر اسی مضمون کا اردو شعر، لیکن ہو تو داغ سے رجوع کیجئے۔

عرصہ حشر میں اللہ کرے غم مجھ کو
اور پھر ڈھونڈتے گھبراتے ہوئے تم مجھ کو
داغ

محمد حسن عسکری کا قول ہے کہ ”فراق نے اردو شاعری کو ایک نیا عاشق دیا ہے، اس نئے عاشق کی بڑی
نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس کے اندر ایسا وقار پایا جاتا ہے جو اردو شاعری میں پہلے نظر نہیں آتا۔ فرمان فتح پوری

سمجھتے ہیں کہ وہ حسن کی کار فرمائیوں اور کار کشائیوں سے واقف ہیں۔ لیکن ان کے عشق کی توانائیاں بھی حسن سے کمتر درجے کی نہیں ہیں۔ فراق کی غزل کی اس خوبی پر بھی کافی زور دیا گیا ہے کہ ن کی غزل میں ایک باوقار عشق کی شکل ابھرتی ہے۔ ان کا عشق حسن سے کم تر نہیں ہے وغیرہ وغیرہ۔ کیا یہ باوقار عاشق پہلی بار ہمارے رو رو آیا ہے؟ کیا چار صد سالہ روایت میں اس کی کوئی تصویر ہماری غزل میں نہیں آتی؟

مجنوں کو رکھپوری نے ”قائم چاند پوری“ پر جو مضمون لکھا ہے اس میں قائم کے اس شعر پر فراق کے سر دھننے کا ذکر کیا ہے۔

بے دماغی سے نہ اس تک دل رنجور گیا
مرتبہ عشق کا یاں حسن سے کب دور گیا

قائم بھی سودا اسکوں کے شاعر ہیں جن کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ فراق ان سے متاثر ہیں۔ کم، بیش اسی وقار کے شایان شان کئی اشعار بغیر تلاش و تفحص کے قائم کے یہاں مل جاتے ہیں ظاہر ہے فراق کی نظر سے بھی گزرے ہوں گے۔

گوہم سے تم ملے نہ تو ہم بھی نہ مر گئے
کہنے کو رہ گیا یہ سخن دن گزر گئے

غیر سے ملنا تمہارا سن کے، گوہم چپ رہے
پر سنا ہوگا کہ تم کو اک جہاں نے کیا کہا

دوسرے شعر میں وقار کے ساتھ ساتھ غیرت دل نے کا مکر عاشقانہ بھی ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ دوسرے سے ملنے والے معشوق سے عشق کرنے میں ہلکی سی بے حیائی بھی ہے۔ جو باوقار عاشق ولی تمپوری کو رد کرتی ہے لیکن ہم اس عاشق کو باوقار نہیں مان سکتے جو درجن بھر عاشقوں کے ساتھ جمعتہ انتھار کی تنظیم کے محبوب کا منتظر ہے یہاں تو عاشق و معشوق دونوں بے حرمت بے عزت اور بیسوا نظر آتے ہیں۔

ہم اہل انتظار کے آہٹ پہ کان تھے
ٹھنڈی ہوا تھی غم تھا ترا، ڈھل چکی تھی رات

فراق

مصرعہ ثانی کی منظر نگاری نے بہتوں کو مصرعہ اولیٰ پر غور کرنے کا موقع ہی نہیں دیا۔ اہل انتظار کی ترکیب ہی مضحکہ خیز ہے اور یہ کسی ضرورت شعری کے تحت نہیں ہے بلکہ فراق کی مرغوب ترکیب ہے۔

مقامات پر فہرست ۔

نہند سچلی ہے انجم شام ابد کو بھی
تک اہل انتظار کی اب تک لگی ہوئی

فراق لی بسیار گوئی نے ان کو مجبور کر دیا تھا کہ وہ ہر اچھے برے مضمون پر طبع آزمائی کریں اس شوق
فنیوں بے حد سے ان سے بے معنی، بے کیف اشعار کے ساتھ ایسے اشعار بھی ملے جن کا نفس مضمون
معمولی ریاضت کے بعد کہیں سے کہیں پہنچ گیا ہے صرف چند مثالیں۔

منزلیں گزر کی مانند اڑی جاتی ہیں
وہی انداز جہان گزراں ہے کہ جو تھا
فراق

وہی شعر میں بنی سی بے معنویت ہے لیکن اسی مضمون کو جوش ملیح آبادی نے بہت بہتر صورت پر کہا ہے۔

کب سے قرونوں کا ہے شانوں پہ اٹھائے ہوئے ہار
پھر جتنی رقصاں ہے جہان گزراں کیا کہنا

فراق کے مضمائین کو جب متاثرین نے تھنڈے مشت بنایا تو غزل کے بہتے شعر سامنے آئے۔ صرف چند
مثالیں۔

ایک احساس کمی تھا زندوں کو
اسی غم کا محبت بڑھ گیا نام
فراق

زندگی جیسی توقع تھی نہیں، کچھ کم ہے
ایک احساس سا رہتا ہے کہیں کچھ کم ہے
شہریار

یہ دہنختی نہیں جاتی دل سوراں کی فراق
شمع کے سر پہ وہی آج دھواں ہے کہ جو تھا
فراق

شمع کے سر پر لگتی ہے دھوئیں کی زنجیر
راستی آن بھی ہے حلقہ خدمت میں اسے

صد انصاری

دیکھ رفتار انقلاب فراق
کتنی آہستہ اور کتنی تیز
فراق

انقلابوں کا کوئی وقت نہ تاریخ نہ دن
جب بھی پانی کسی سیلاب کا سر سے گذرا
نذافاضتی

کہہ دیا آج دوست سے سب کچھ
لیکن اک بات رہ گئی مجھ سے
فراق

حال دل ان سے کہہ چکے سو بار
پھر بھی کہنے کی بات باقی ہے
خمار بارہ بنکوی

مجھ سے بالشتیے بڑھ جائیں گے اللہ رے یہ زعم
کس ہمالہ کو یہ سر کرنے چلے ہیں بونے
فراق

اٹھا لیتا ہے اپنی ایڑیاں جب ساتھ چلتا ہے
یہ بونا کس قدر میرے قد و قامت سے جلتا ہے
محسن احسان

وہ قفس کی تیلیوں سے چھن رہا ہے نور سا
کچھ فضا کچھ حسرت پرواز کی باتیں کرو
فراق

میں وہ کہ محسوس امکاں سے بھی نکل جاؤں
مری نظر میں وہ ٹوٹا ہوا قفس کیا ہے
ظفر اقبال

یہاں آپ یہ سوال انھیں سکتے ہیں کہ اگر واقعی فراق کی شاعری اتنی ہی معمولی ہے تو اس پر خامہ فرسائی کی کیا ضرورت ہے؟ آپ کا سوال درست لیکن جواب یہ ہے کہ فراق جس وقت فراق ہیں۔ یعنی نہ کسی کا تتبع کر رہے ہیں نہ آورد سے کسی شعر کا نقشہ بنا رہے ہیں تو ان کی غزل (بد غزل کے چند شعر) روحانی مسرت کا سامان بہم پہنچاتی ہے۔ یہ یہ ہے کہ یہ مجھے ان کی زندگی میں بہت کم آئے ہیں۔ اگر کبھی کوئی خوشگوار تخیلاتی مہم میں نیا مضمون ہاتھ لگ گیا تو فراق نے اس کو کثرت استعمال سے فرسودہ کر دیا مثلاً یہ فراق کا مرغوب ترین مضمون ہے۔

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست

ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

شعر بھی بہت خوب ہے یہاں شعر کہنے میں دانتوں پسینہ آجائے لیکن فراق کی کمزوری یہ کہ انہوں نے یہیں بس نہیں کیا۔

مری آغوش سے اٹھ کر کبھی آئینہ دیکھا ہے

حمر کو اور بڑھ جاتی ہے کچھ دوشیزگی تیری

یہ وہ پردہ ہے جو دوشیزگی کو اور چمکا دے

یہ کابری سے حسن آلودہ عصیاں نہیں ہوتا

ملاحظہ کریں کہ وصال سے چمے اور سیاہ کاری تک پہنچنے دنیا کے کسی فلسفے میں سیاہ کاری کا دفاع کرنا ممکن نہیں ہے۔ یہی وہ کمزوری ہے جو فراق کو یک بڑا شاعر بننے میں مانع ہے۔ دراصل وہ ایک عبوری دور کی شخصیت تھے۔ فانی، یگانہ، اصغر اور جگر کے بعد فراق اگر اعتدال کی راہ سے گزرتے تو وہ اپنی خلاقانہ صداقتوں کے سہارے آج جدید غزل کے مثالی شاعر ہوتے لیکن ان کی عدم اعتدادی نے ان کو گھر گھر پھرایا اور ان کی غزل کو عمر و عیار کی زنجیل بنا دیا جس میں ہمارے کام کی اشیا بہت کم ہیں۔

زندگی کیا ہے آج اے اے دوست

سوچ لیں اور اداس ہو جائیں

تو ایک تھا مرے اشعار میں ہزار ہوا

اس اک چراغ سے کتنے چراغ جل اٹھے

فراق ایک ہوئے جاتے ہیں زمان و مکاں

تلاش دوست میں میں بھی کہاں نکل آیا

اکا دکا صدائے زنجیر
 زنداں میں رات ہو گئی ہے
 دل دکھے روئے ہیں شاید اس جگہ اے کوئے یار
 خاک کاتا چمک جانا بہت دشوار تھا
 فرش ے خانہ پہ چلتے چلے جاتے ہیں چراغ
 دیدنی ہے تیری آہستہ روی اے ساتی
 تم مخاطب بھی ہو قریب بھی ہو
 تم کو دیکھیں کہ تم سے بات کریں
 کہاں وہ خلوتیں دن رات کی اور اب یہ عالم ہے
 کہ جب ملتے ہیں دل کہتا ہے کوئی تیرا بھی ہو
 یہ زندگی کے کڑے کوس یاد آتا ہے
 تری نگاہ کرم گھٹا گھٹا سایہ
 دلوں نے تجھ سے بھی جس کو بچا کے رکھا تھا
 نگاہ یار وہی درد آج کام آیا
 کس کے حواس تھے بجا کون تھا اپنے ہوش میں
 وقت بیان غم کوئی مائل داستاں نہ تھا
 طبیعت اپنی گھبراتی ہے جب سنسان راتوں میں
 ہم ایسے میں تری یادوں کی چادر تان لیتے ہیں

مندرجہ بالا تمام اشعار فراق کے نمائندہ اشعار ہیں ظاہر ہے یہ آخری انتخاب نہیں ہے مزید اضافے کی گنجائش ہے لیکن یہ اشعار فراق کی Originality کے ضامن ہیں۔ ان کے دکھ ان کے خواب ان کی محرومیاں جب غزل کا حصہ بنتی ہے وہ منفرد نظر آتے ہیں افسوس یہ ہے کہ ایسے مقامات بہت کم آئے ہیں اس کے برعکس کنزور اور عیب دار اشعار سے ان کی تمام دکھ شاعری عبارت ہے۔

پھر اپنا کام بھی کرے گی ایک دن وہ نگاہ

ابھی تو عشق کی گوں پر اسے لگے جا
 اڑنے جو گئے ہیں شریفوں کی محبت میں
 کوئی ان سے خدارا پوچھتا تم کو پڑی کیا تھی
 اس باقت روز حشر مرا فیصد ہوا
 دوزخ میں جب جگہ کوئی خالی نہیں رہی
 دشت وحشت میں اپنے تئوں سے
 سر پہ جنگل اٹھا یا میں نے
 تیرے چھونے سے بھی دکھے جو
 کون اس دل کی پھانس نکالے
 چاند اک گیت رات گاتا تھا
 گھنٹا ہو جیسے اک مردہ
 اب مفت نہ دیں گے دل اپنا
 ہر چیز کی قدر بڑھ گئی ہے
 دس کو دیکھ لے دل میں بنائے
 پریم بانکا، پریم تراگ
 کر کے دکھا، کچھ لے کے نہ بیٹھ
 خوشی اور غم کا کھڑاگ
 یہی تو ہے تعمیر جہنم کا وقت
 آج ہے نظم عالم کتنا تر تر

بے کیف اور بے رنگ اشعار کے جم غفیر میں سے محض چند اشعار بغیر کسی تلاش کے درج کر دئے گئے
 ہیں۔ ان شعور میں دوزخ میں جگہ خالی نہ ہونا، سر پہ جنگل اٹھانا، دل کی پھانس نکالنا، مردے کی طرح چاند کا
 گھنٹا، دل کی قیمت بڑھانے کے لئے Bargaining کرنا، پریم وایکا پریم تراگ غم کا کھڑاگ اور نظم

علم کا تتر بتر ہونا، ایسی تراکیب ہیں جو غزل کے شانوں پہ بوجھ ہیں اگر یہی الفاظ ہیں جو فراق نے شعری زبان میں داخل کئے ہیں تو مایوس کن ہیں اور غزل کی حرمت کے منافی ہیں۔ ایسی ہی نامانوس اور غیر شعری تراکیب غزل کو ہزل سے قریب کرتی ہیں۔ محاورہ بندی بھی فراق کا مرغوب ترین شغل تھا اور بلاشبہ ان کے بعض اشعار میں مروجہ محاوروں کو انگوٹھی میں تنگینے کی طرح جڑا ہوا دیکھا جاسکتا ہے۔ لیکن محاورہ بندی کے شوق نے بھی کہیں کہیں بڑی مشکل خیز صورت پیدا کی ہے صرف ایک مثال۔

ڈھنی نہ دئے حرم عاشقی کی چوکھٹ پر
دل خراب یہ گھر موت کا ہے باز بھی آ
فراق

ایسے محسوس ہوتا ہے کہ دو مختلف اور متضاد زبانوں میں گفتگو ہو رہی ہے حرم عاشقی کے ساتھ ڈھنی دینا بالکل غریب اور اجنبی ترکیب معلوم ہوتی ہے اگر یہی محاورہ دیکھنا ہو تو احسن مار ہردی کے یہاں دیکھئے۔

ڈھنی کیوں بمبئی میں دی ہے احسن اور گھر دیکھو
کسی کے گھر میں آکے یوں کوئی مہماں نہیں رہتا

ایک مصرعے میں دو دو محاورے اور وہ بھی بالکل قدرتی انداز میں یہ تھا کلاسیکی شعور اور ساتھ سے فیض کا نتیجہ تو مختصراً کہا جاسکتا ہے کہ فراق کے معتد بہ کلام کا حصہ تقلیدی ہے جو بے نمک اور عامیانا ہے۔ دو غزلہ اور سہ غزلہ کہنا ہر قافیہ نظم کرنا بقول گیان چند جین وہ زیادہ گواور حشو گوشا عریں۔ بسیار گوئی اتنا عیب نہیں ہے۔ میر اور مصحفی بھی بسیار گو تھے بالترتیب چھ اور آٹھ دیوان ترتیب دیئے۔ لیکن میر اور مصحفی کے کلام میں معمولی اشعار ضرور ہیں لیکن تقلیدی اور عروضی اعتبار سے عیب دار اشعار نہیں ہیں۔ میر نے جہاں الفاظ برتنے میں آزادی روا رکھی ہے وہ شعر کے فضا کے تناظر میں ہے۔ اس کے برعکس فراق نے موضوع، مضمون، خیال، ردیف، اور قافیہ تک کی تکرار سے عاقبت خراب کر لی ہے ان کی گمراہی میں ناقدین کی معاونت شامل حال ہے فراق کو جب اپنے دعوؤں کی بازگشت ناقدین فن کے یہاں سننے کو ملی تو وہ اپنے ہی فرمودات پر صدق دلی سے ایمان لے آئے اور اپنی ثناء میں اشعار کی تعداد میں اضافہ کر دیا۔ ترقی پسندی اور جدید غزل کے نام پر ان کی گڑبغزل کسی ترقی پسند اور کسی جدید شاعر کے ہم رتبہ نہیں ہے یہ بات بھی بہت بار کہی گئی ہے کہ حسن و عشق اور ہجر و وصل کے وہ تجربے جو انہوں نے سنسکرت اور ہندی شاعری سے اخذ کئے تھے اور جن کے حوالے سے ان کے احساس جمال کی ترتیب ہوئی تھی اردو غزل کے اسلوب کا پہلی بار حصہ بن رہے تھے (ترجیمات۔ عتیق اللہ ص ۴۷) اس سلسلے میں مؤدبانہ عرض ہے کہ فراق کو ہندی سنسکرت شاعری کا کچھ علم نہیں تھا انہوں نے خود

صرف تلسی داس سے متاثر ہونے کی بات کہی ہے ظاہر ہے اُسران کو رحیم اور بہاری جیسے شعرا کا مطالعہ کرنے کا موقع ملتا تو دوہے جیسے صنفِ اختصار کی خوبی ان کی غزل پر ضرور اثر ڈالتی۔ فراق نے متعدد موقعوں پر ہندی کو دیہاتی ورگنوار بگوں کی زبان بتایا ہے یہاں موقع نہیں ہے کہ اس بیان کی سرزنش کروں جو تمام زبان دانوں پر یک بدنم داغ ہے لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ کسی زبان کے بارے میں اگر تحقیر آمیز رویہ ہے تو شعوری یا اشعوری طور پر اثرات قبول کرنے کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ ایک شعر میں بھی ہندی کو نشانہ بنایا ہے۔

گفتگو معشوق ہندی دہ سے ہے سننے کی چیز
کہہ رہا ہے ناز سے کیسے کو کس، ایسے کو اس
فراق

مجھے معلوم ہے کہ فراق نے ہندی میں کچھ کتابیں بھی شائع کی تھیں لیکن یہ ہندی سے متاثر ہونے کا جو نہیں ہو سکتا۔ صداقت یہی ہے کہ وہ جذباتی طور پر ہندی کے مخف تھے دراصل فراق کے اشعار ان دعوؤں و رنجوں کی تائید نہیں کرتے جو کثر فراق خود یا ان کے ناقدین کرتے رہے ہیں۔ اگر ناقدین فراق کی آواز میں آواز نہ دیتے تو شاید فرق کو خود احتسابی اور خود تنقیدی کے سچے میسر آتے۔ لیکن افسوس یہ کچھ کم یاب آنہ سکا سی وجہ سے فراق اپنے معمولی، کم تر ور کبھی کبھی بے معنی اشعار کو کبھی ہندو فلسفہ، کبھی مارکسی جدلیات و جودیات سے منسوب کرتے رہے۔ ایک بہت ہی معمولی شعر۔

حیات راز سکوں پاگنی اجل ٹھری
اجل میں تھوڑی سی لرزش ہوئی حیات ہوئی

کوفرنی صاحب مارکسی جدلیات کی تائید میں پیش کیا کرتے تھے اس شعر کا دوسرا مصرعہ قطعی بے معنی ہے اگرچہ ممتاز حسین نے دہلی آواز میں اختلاف کیا (مشرّب کراچی ستمبر ۱۹۵۳ء) مگر بہت سے حمایتی (جیل کریر اور حمایت علی شاعر) بھی مل گئے۔ یہی وجوہات تھیں جنہوں نے فراق کی قوت انتخاب اور فہم شعری سب کر لی تھی خلیل الرحمن عظمیٰ کا جملہ سب کو یاد ہی ہے۔ جب عظمیٰ نے فراق کا انتخاب شائع کیا تو فراق نے حسب عادت فرمایا "اگر میں انتخاب کرتا تو بہت بہتر ہوتا۔" عظمیٰ کا جوابی جملہ یہ تھا کہ حضور اگر آپ میں قوت انتخاب ہوتی تو آپ طویل طویل غزلیں کیوں شائع کراتے۔ ہمارے دور میں ہی فیض اور اصغر گوٹوی ایسے شعرا ہیں جن کا غزلیہ سرمایہ سو سے کم غزلوں پر مشتمل ہے لیکن بیسویں صدی کی اردو غزل کا ذکر اصغر اور فیض کے ذکر کے بغیر ادھورا ہے۔ فراق کی طول کلامی نے ان کے تازہ کاری اور دلکش اسلوب والے اشعار، نئے احساس و تجربے کے اشعار کو ہزاروں تقلیدی، روایتی اور گھسے پٹے اشعار کی گرد میں دبا

دیا ہے۔ اب وقت آ گیا ہے کہ فراق کے کلام کا معروضیت کے ساتھ مطالعہ کیا جائے۔ ان کو یگانہ فانی کا ہم رتبہ قرار دینے کی ناکام کوششوں کی بجائے ان کی قدر و قیمت کا تعین کیا جانا چاہیے جو متاخرین پر ان کے اثرات دیکھتے ہوئے یقیناً اہم ہے۔ ضروری نہیں کہ ہر شاعر یگانہ، حسرت یا فانی کا ہم سر ہو۔ فراق ان میں سے کسی کے ہمسر نہیں ہیں یہاں تک جگر کے بھی نہیں۔ جن کی رندی و سرمستی کی شاعری عوام میں بھی بے حد مقبول تھی فراق کی غزل حسرت و یگانہ کی غزل اور ناصر کاظمی احمد فراز و بشیر بدر کی غزل کے درمیان کی کڑی ہے یہی ان کی اہمیت ہے۔

فراق نے ایک جگہ یگانہ کی شاعری کو پینترے بازی کہا ہے ان کا مطلب کیا ہے یہ واضح نہیں ہے لیکن ان کی شاعری میں پینترے بازی کی بڑی دلچسپ مثال ہے جس کی طرف افغان اللہ نے توجہ دلائی ہے فراق نے جب اپنا مجموعہ ”روح کائنات“ شائع کیا وہ نظموں کا دور تھا اکثر شعرا نظم نگاری کی طرف مائل تھے چنانچہ فراق نے حسب عادت ان کی آواز میں آواز ملانے کی کوشش کرتے ہوئے اپنی بہت سی غزلوں کو کوئی عنوان دے کر ”روح کائنات“ میں شامل کر دیا۔ یہ نظمیں شام عیدت، اے ساقی، ہم لوگ، کچھ غم دوراں، آنکھوں میں محبت کی کرن کھیل رہی ہے، جیسے نسیم لڑکھرائے، سدا بہار رہے تو عشق، تو شراب جیسے چھلکتے چھلکتے رہ جائے، رنگ فسوں گری تو دیکھ، جو چوم چوم نہ لوں سب اداسیاں تیری، میں ستاروں کے دل کی دھڑکن ہوں، کھلا ہوا ہے تری مسکراہٹوں کا چمن وغیرہ ہیں۔ بعد میں جب نظم نگاری کو ذرا توقف ہو، اور غزلوں کو بہت اہمیت دی جانے لگی تو فراق نے ان تمام نظموں کو جن کی تعداد ایک درجن کے قریب ہے، پھر سے غزلوں کے سرمائے میں شامل کر لیا اور بعد کے مجموعہ ”غزل“ ”پچھلی رات“ میں یہ نظمیں بطور غزل شامل ہیں۔ فراق کی داد خواہی اور شہرت جوئی کی عادت ان کے بے خطر ناک ثابت ہوئی۔ اسی وجہ سے وہ اس طرح کی پینترے بازی پر مجبور ہوئے۔

خورشید الاسلام کی اردو نثر

(ایک تنقیدی مطالعہ)

نور الدین

یہ کتاب نور الدین کا ایم فل کا مقالہ ہے۔ نور الدین نے اس کتاب میں خورشید الاسلام کی اردو نثر کا موثر انداز میں تنقیدی جائزہ پیش کیا ہے۔ امید ہے اردو داں طبقہ میں اس کی خاطر خواہ پذیرائی ہوگی۔

قیمت 150 روپے

دنیاۓ طباعت کا گمشدہ کردار

○ غنفر

اردو کی بیشتر کتابیں مصنف کی سنجیدگی، ناشر کی نیک نیتی، مواد و موضوع کی عمدگی، اچھی لائٹ ٹیس کا خد، خوبصورت طباعت اور معقول ترغین کاری کے باوجود اچھی اور معیاری نہیں بن پاتیں۔ اس لئے کہ اردو شاعری دروں کے پاس وہ جادوئی کردار نہیں ہوتا جس کے ستر منتر سے مسودے مناسب اور متوازن صورت اختیار کرتے ہیں۔ منتشر خیالات متحد ہوتے ہیں ب ترتیبی ترتیب پاتی ہے۔ جس کی پھونک سے تحریر میں جان پڑتی ہے۔ کتابیں جتنی، سنورتی اور نکھرتی ہیں۔ مستند، معتبر اور معیاری بنتی ہیں اور ان کے حسن کا جادو ہر چڑھ کر بدلتا ہے۔

کتاب کا یہ وہ کردار ہے جو مصنف تو نہیں ہوتا مگر مصنف کے موضوع اور منشا تک رسائی ضرور رکھتا ہے جگہ پنی دور بین بصارت اور سحرانہ بصیرت کی بدولت ایک قدم آگے بڑھ کر یہ بھی دیکھ لیتا ہے کہ مصنف کا موضوع تناسب اور توازن کے ساتھ پیش ہوا ہے یا نہیں؟ تنقیدت ہے جا طوالت کی شکار تو نہیں ہوئی ہیں۔ اختصار کے چکر میں ضروری باتیں چھوٹ تو نہیں گئی ہیں؟ مصنف کا منشا متن کی دہازت کے نیچے کہیں دب تو نہیں گیا ہے؟ تصنیف کا مقصد انتہا اسلوب کی بھول بھلیوں میں کہیں گم تو نہیں ہو گیا ہے؟ اس کی باریک بینی یک نظر میں ان کھانچوں کو بھی دیکھ سکتی ہیں جو مصنف کی نگاہوں سے بچے رہ جاتے ہیں اور جن سے کتاب کا وزن بڑھ جاتا ہے اور حسن مجروح ہو جاتا ہے۔ وہ کردار ان کمیوں و رکوتاہوں کو صرف دیکھتا ہی نہیں بلکہ مصنف کی مدد سے انہیں دور کرنے کا جتن بھی کرتا ہے۔ ان کی طرف مصنف کی توجہ اس خوش اسلوبی سے دلاتا ہے کہ اس کی گرفت مصنف پر گراں نہیں گزرتی اور مصنف بغیر کسی نفسیاتی الجھن اور احساس کا شکار ہوئے ان حصوں کی اصلاح کے لئے آمادہ ہو جاتا ہے۔

وہ کردار نقاد کبھی نہیں ہوتا لیکن ایسا زبردست تنقیدی شعور رکھتا ہے کہ کتاب کے آغاز سے لے کر

اختتام تک کے مراحل کو ایک اچھے اور سچے پارکھی کی طرح پرکھ بیٹا ہے۔ وہ ایب باذوق ہوتا ہے کہ شعر کا سقم اس کے سامنے خود بخود بول پڑتا ہے۔ بے وزن مصرعے اپنی بے وزنی یا کم ارکانی کا فوراً اقرار کر لیتا ہے اور وہ کردار اس قدر علم رکھتا ہے کہ عبارت پر نظر پڑتے ہی حقائق کی غلطیاں اپنی آنکھیں کھول دیتی ہیں۔ معلومات کی کیاں اپنا سچ اگل دیتی ہیں وہ اس درجہ باریک ہوتا ہے کہ زبان و قواعد کی معمولی سے معمولی غلطی بھی اس کی آنکھوں میں آ جاتی ہے۔ اور اس طرح اس کا تنقیدی شعور مناسب اور موزوں ترین تسیم کر کے کتاب کو غلطیوں کیوں اور بے اعتدالیوں سے بچا لیتا ہے۔

وہ ایک باخبر اور ہمہ داں کردار ہے جو موضوع کے متعلقات کے ساتھ ساتھ؟؟؟ تحریر، رسم الخط، اصول امل، رموز اوقاف مخففات و علامات اور تدوین و ترتیب کے دیگر امور سے بھی واقف ہوتا ہے۔ وہ ایک ایسا مبہم جو کردار ہے جو راہ کی مشکلوں، مصیبتوں اور صعوبتوں کی پرواہ کئے بغیر مسودے کو مسائل کے گھیرے سے نکال کر نشر و اشاعت کی کھلی فضا میں پہنچانے کا کام کرتا ہے۔ وہ ایک ایسا میکا نک ہوتا ہے جسے مسودے کی گاڑی کے بگڑے ہوئے ایک ایک کل پرزے کو ٹھیک کرنا اور انہیں ان کی جگہ پر کسنا آتا ہے۔ اسی لئے وہ عنوان ہندی، پیرا ہندی اور ابواب ہندی سے لے کر تجزیہ کاری حوالہ نگاری، اشاریہ سازی، بیلو گرافی، طباعتی و اشاعتی سرگرمی سبھی پر ناقدانہ نظر ڈالتا ہے اور جہاں بھی کوئی خامی یا خرابی نظر آتی ہے اسے گرفت میں لے کر درست کر دیتا ہے اور ایسا وہ اس لئے کر پاتا ہے کہ وہ ایک ایک کی حقیقت اور ماہیت سے پوری طرح واقف ہوتا ہے۔ وہ یہ جانتا ہے کہ عنوان، پیرا گراف اور باب یہ تینوں ایسے دروازے ہیں جو قاری کو کتاب کے اندر تک داخل ہونے کے تمام گوشوں تک پہنچنے اور اس کے مکیںوں سے متعارف ہونے میں راہ نمائی کا کام کرتے ہیں۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ صحیح رہنمائی کے لئے ان تینوں دروں کو کیسا ہونا چاہئے؟ اسے یہ معلوم ہے کہ عنوان اگر نمایاں، واضح، پرکشش، مختصر اور موضوع کے مطابق ہے تو کتاب پوری طرح کھل جاتی ہے اور اگر مبہم، مجرد، غیر واضح اور موضوع سے ہم آہنگ نہیں ہے تو کتاب کے بہت سے باب بند رہ جاتے ہیں۔ بہت سے درتچے بے کھلے رہ جاتے ہیں۔ اسے پتا ہے کہ ایک باب کے ایک ایک خیال اور ایک خیال کے ایک ایک پہلو اور ایک ایک نکتے کو واضح کرنے اور انہیں ایک دوسرے سے ممتاز و منفرد دکھانے کے لئے پیرا بندی کی ضرورت پڑتی ہے۔ اور پیرا بندی کا کمال یہ ہے کہ پیرا گراف ایک دوسرے سے جدا ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے جڑے رہیں۔ ساتھ ہی مرکزی خیال کے دھاگے سے بندھے رہیں تاکہ مضبوطی اور بھرپور معنویت کے ساتھ مرکزی خیال کا سرا آگے بڑھ سکے۔

پیرا بندی کی طرح وہ ابواب بندی کے ہنر سے بھی واقف ہوتا ہے اور یہ جانتا ہے کہ جس طرح

پیرا گراف باب کی اکائی ہے اسی طرح باب کتاب کی اکائی ہے۔ پیرا گراف میں یہ کام پیرا گراف انجام دیتے ہیں ابواب بندی میں بھی وہی بنر بندی کا سہی ہے جو پیرا بندی میں استعمال ہوتی ہے البتہ یہاں عنوان کے تقاضے کے مطابق تمام کو کف کا احاطہ کرنا ضروری ہوتا ہے اور اس فن کاری کا اہتمام بھی جس سے شوق بے قرار اور پھر اور پھر سی کی کیفیت سے دو چار ہوتا ہے تاکہ باب کے آخر میں ایک تشنگی باقی رہ جائے جو قاری کے دل و دماغ میں تجسس ابھر سکے اور وہ تجسس اسے اگلے باب تک پہنچ سکے۔

وہ جانتا ہے کہ رسم خط کی باریکیں کیا ہوتی ہیں؟ کہاں حروف ٹوٹ کر جڑتے ہیں اور کہاں بغیر ٹوٹے ملتے ہیں۔ بمباری میں ب کی دونوں شکلیں ایک دوسرے سے مختلف کیوں ہیں؟ باد اور بدیس میں د کی شکل لگ الگ کیوں بنائی جاتی ہے؟ کس کس نقطہ کا املا آج چلن میں ہے اور کس کس کا چلن سے باہر ہو گیا ہے۔ (اور اب ان کی شکل و صورت کیسی دکھائی دیتی ہے) مثلاً اسے معلوم ہے کہ درو، دو اور دارو میں حروف نہیں ٹوٹتے۔ ان کے برعکس بیمار، علاج اور شفا میں حروف شستہ ہو جاتے ہیں۔ (غذا، نفاخت اور فٹ کا املا آج بھی رائج ہے جبکہ یہ تینوں انڈین (ہندوستانی) غلط ہیں اس لئے کہ ان میں معکوسی آوازیں ٹ اور ڈ شامل ہیں اور اصولاً ان میں غ اور ف کے بجائے۔ در پیمہ کا استعمال ہونا چاہئے جبکہ اسی اصول کے تحت ذ، ہاڑ، رکھاؤ کوہ مخنی کے بجائے اسے لکھنے کی سفارش کی گئی ہے۔ اور اس پر عمل بھی ہو رہا ہے) لیے، دیے، کیسے وغیرہ ہمزہ کے بغیر لکھے جانے لگے ہیں اور چائے، گائے، بھاؤ، اناؤ اور مال، مسائل جیسے الفاظ ہمزہ سے لکھے جا رہے ہیں۔ اسے معلوم ہے کہ سن، سن، سن، رو، رو، رو اور نیل، نیل، نیل میں فرق کرنے کے لئے کیا کیا جاتا ہے؟ کہاں کون سے اعراب و علامات لگائے جاتے ہیں؟ اسے یہ بھی معلوم ہے کہ۔

بوائے گل، مال، دل، دوو چراغ محفل

میں کہاں اور کیوں اضافت کے زیر کا استعمال ہوگا، کہاں ہمزہ کی علامت لگے گی، اور کس جگہ علامت ہائے مؤثر بنائی جائے گی؟

رسم خط اور املا کی باریکیوں کے ساتھ ساتھ اسے اس راز کا بھی علم ہے کہ تحریر میں وقوف کے رموز کیا ہیں؟ ان کے ہونے سے کیا ہوتا ہے اور نہیں ہونے سے کیا ہو جاتا ہے؟ جب وہ ہوتے ہیں۔ تو تحریر میں کیسے روانی اور آسانی پیدا ہو جاتی ہے؟ تاکہ بھی اور غلط فہمی کیسی چٹکیوں میں دور ہو جاتی ہے؟ اور جب وہ نہیں ہوتے ہیں تو کیسے سب کچھ گڈ ہو جاتا ہے۔ عبارت میں تال میل پیدا ہو جاتا ہے۔ جملے الجھ جاتے ہیں۔ پڑھنے والوں کی الجھنیں بڑھ جاتی ہیں۔ لکھنے والا بعض وقت پریشانیوں میں پڑ جاتا ہے اور چھاپنے والا بھی کبھی کبھی قانون کے شکنجے میں آ جاتا ہے۔

وہ کردار جس کا یہاں ذکر ہو رہا ہے ایسی صورت حال میں نجات دہندہ کا کام کرتا ہے اور قاری، مصنف اور ناشرینوں کو مصیبتوں سے چھٹکارا دلاتا ہے اس لئے کہ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ تحریر میں:

سکتہ، کہاں روکتا ہے؟

وقفہ، کہاں ٹھہراتا ہے؟

ختمہ۔۔ کس جگہ پہنچتا ہے؟

رابطہ؛ کسے اور کس طرح جوڑتا ہے؟

سوالیہ؟ کسے پکارتا ہے؟

ندائیہ! کیسے بولتا ہے؟

فجائیہ! کا اظہار کب اور کس طرح ہوتا ہے؟

واوین ” ” کہا اور کس کو بند کرتے ہیں؟

قوسین () کیسے اور کہاں لگاتے ہیں؟

مثلاً اسے پتا ہے کہ آنا، تو خفا آنا، جانا، تو رل جانا۔

جو کرے گا، سو پائے گا؟ جو بولے گا سو کائے گا

میں کہاں سکتہ استعمال ہوگا؟ کہا وقفہ لگے گا اور کس جگہ ختمہ کا نشان لگایا جائے گا؟

(اسی طرح اسے یہ بھی علم ہے کہ اس عبارت میں:

سر سید خود تہذیب الاخلاق میں لکھتے ہیں:

”جہاں تک ہم سے ہو سکا ہم نے اردو زبان کے علم و ادب کی ترقی میں اپنے ان

ناچیز پرچوں کے ذریعے کوشش کی۔ مضمون کی ادائیگی کا ایک سیدھا اور صاف طریقہ

اختیار کیا۔“

میں کہاں کون سا نشان لگے اور اس کی منطق کیا ہوگی؟)

رموز اوقاف کے علاوہ وہ ان مخففات سے بھی متعارف ہوتا ہے جو زیادہ کو مختصر کر کے لکھنے کے ہنر

کا حسن دکھاتے ہیں جن سے تحریر میں ایجاز و اختصار کا وصف تو پیدا ہوتا ہے ادب و احترام کے آداب بھی آتے

ہیں۔ اور مختلف طرح کے ناموں اور شخصیتوں کے درجات کا امتیاز بھی واضح ہوتا ہے۔ مثلاً وہ یہ جانتا ہے کہ

یونین پبلک سروس سنٹرائیڈ ٹریننگ کو یو، پی، ایس، سی لکھ کر وقت، جگہ اور لگت تینوں کی بچت کرتے ہیں۔

محترم ناموں کے ساتھ جو تعلیمی کلمات استعمال ہوتے ہیں انہیں پورا نہ لکھ کر ان کے مخففات کا نشان بناتے

ہیں۔ مثلاً محمدؐ کے ساتھ صلی اللہ علیہ وسلم کی جگہ اس کلمہ کا مخفف اور صحابہ کے ناموں کے ساتھ رضی اللہ عنہ یا عنہا کے بجائے مخفف لکھا جاتا ہے۔

وہ کردار اس حقیقت سے بھی باخبر ہوتا ہے کہ کتاب میں محض مصنف کے اپنے خیالات و تجربات سے مکمل نہیں ہوتی۔ صرف اس کے اپنے بیانات انہیں معتبر اور مستند نہیں بناتے اور وہ صرف اطلاعیات کی درستی سے بغیر نہیں بن پاتے۔ بعد انہیں تکمیلیات تک پہنچانے میں دوسروں کے بیانات و اقوال بھی اہم رول دیکرتے ہیں۔ انہیں اعتبار بخشتے ہیں۔ سنا دیا درجہ عطا کرتے ہیں۔ اور ان کتابوں کی افہام و تفہیم اور تحسین و تقویم میں متن کے مدد و چھوڑ دوسری وضاحتیں بھی معاونت کرتی ہیں جس میں حاشیوں پر درج کیا جاتا ہے چنانچہ وہ حواشی اور حوالوں پر بھی نظر رکھتا ہے کہ ان میں وہ چیزیں رکھی جاتی ہیں جن سے پیش نظر فکر و خیالات کے خزانے کا قفل آسانی سے کھل جاتا ہے اور ان کی مدد سے فکر و نظر کے کچھ دوسرے گنجائے گراں، یہ بھی ہاتھ لگ جاتے ہیں۔ اس سے وہ ان کے ایک اندراج پر نظر جمائے رکھتا ہے اور اس بات کی پوری طرح تسلی کرتا ہے کہ وہ ضروری اندراج موجود ہیں اور وہ بنیادی مآخذ تک رسائی کے لئے کافی ہیں۔ اس جانب وہ اس لئے بھی زیادہ متوجہ ہوتا ہے کہ وہ یہ جانتا ہے کہ خدائی و تقوونی دونوں اعتبار سے یہ ضروری ہے کہ مصنف اپنے مآخذ کی صحیح نشاندہی کرے۔ خصوصاً اس وقت جب وہ براہ راست کسی مآخذ کا حوالہ دے رہا ہو اور اگر مصنف کے اندراج میں کسی قسم کی کوئی غلطی رہ گئی ہے تو اس کردار کا یہ فرض ہے کہ وہ اسے درست کرانے کا جتن کرے۔

وہ یہ بھی جانتا ہے کہ حواشی کا مواد متن کے مواد کا درجہ رکھتا ہے اس لئے اسے حاشیوں پر درج کیا جاتا ہے۔ حاشیوں پر درج یہ مواد متن میں موجود ان نکات و اصطلاحات وغیرہ کی وضاحت ہے جس کے بغیر متن کی تفہیم آسانی نہیں مگر یہ وضاحت متن کے اندر ممکن نہیں کہ ایسا کرنے سے متن بے ربطی اور جنب پن کا شکار ہو سکتا ہے۔ بیان کی روانی رُک سکتی ہے۔ حواشی کے اندراج کے طریقوں کا بھی اسے علم ہے کہ کچھ کتابوں میں حواشی کا اندراج صفحہ کے چاروں طرف چھوڑے گئے حاشیوں پر ہوتا ہے۔ کچھ میں صفحے کے نیچے حاشیے پر بعض تصانیف میں ہر ایک باب کے بعد اور بعض میں کتاب کے آخر میں اور اسے یہ بھی معلوم ہے کہ اس میں کون سا بہتر طریقہ ہے۔ وہ اس بات سے بھی واقف ہے کہ مآخذ مصنف کو سمجھتے ہیں اور حوالوں کے اندراج میں یہ طریقہ اپناتے ہیں

مصنف، تصنیف، جلد، ایڈیشن، ناشر، جائے اشاعت، سن اشاعت، صفحہ، مثلاً کسی کتاب میں شبلی نعمانی کے شعر العجم سے کوئی حوالہ آگیا ہے تو اس کا اندراج یوں کرتے ہیں۔

شبلی نعمانی، شعر العجم، جلد چہارم، پبلیکیشن، مطبوعہ معارف پریس اعظم گڑھ، 1951ء ص 2

اور کچھ لوگ تصنیف کو بنیادی مآخذ قرار دیتے ہیں اور حوالوں کا اندراج یوں کرتے ہیں۔

شعرا لعم، جلد چہارم، پہلا ایڈیشن، شبلی نعمانی، مطبوعہ معارف پریس اعظم گڑھ، 1951ء، ص 2
مگر وہ سمجھتا ہے کہ اصل یا بنیادی مآخذ مصنف ہوتا ہے، تصنیف نہیں، اس لئے کہ مصنف ہی اس
کتاب کی تخلیق یا تصنیف کا سبب ہوتا ہے اور اس میں پیش کئے جانے والے مواد و موضوع کا ذمے دار بھی چونکہ
شعرا لعم میں فراہم کی جانے والی معلومات کا اصل مآخذ مصنف ہے اس لئے مآخذ میں شبلی کا اندراج ہونا چاہئے،
اس لیے بھی کہ یہ عین ممکن ہے کہ ایسے ہی خیالات جو اس کتاب میں مصنف نے پیش کئے ہیں اپنی کسی اور تصنیف
یا تحریر میں بیان کئے ہوں جیسا کہ شعر و شاعری کی اہمیت و رہایت کے بارے میں جو باتیں شعرا لعم میں بیان کی
ہیں وہی باتیں موازنہ انیس و دہر میں بھی لکھی ہیں۔ اس صورت میں بنیادی وسیعہ مصنف ہی کا ہے۔

اس کردار کو یہ بھی معلوم ہے کہ حوالے کو مختصر ہونا چاہئے تاکہ غیر ضروری تفصیلات سے بچ سکے
اور بہت کم جگہ میں زیادہ اندراج ہو سکے۔ حوالے کو صرف بنیادی تفصیلات تک محدود رہنا چاہئے۔ مولانا
، مولوی، ڈاکٹر، حکیم وغیرہ اصل نام کا حصہ نہیں ہوتے اس لئے انہیں حوالہ دیتے وقت چھوڑ دینا چاہئے۔

کتاب کی حیثیت اگر تصنیف کے بجائے ترتیب یا ترجمے کی ہے تو اس صورت میں بنیادی حوالہ
مصنف کا دیا جائے گا یا مرتب کا یا دونوں کا؟

کسی ایسی کتاب کو استفادے میں لیا جا رہا ہے جس کو ایک سے زیادہ مصنفین نے لکھا ہے یا
مرتب کیا ہے تو حوالہ میں کیا ابھی ناموں کا اندراج ہوگا یا کچھ اولین ناموں کا؟

تصنیف یا ترتیب میں کسی رسالے، یا جریدے میں چھپے کسی مضمون سے استفادہ کیا جا رہا ہے تو
اس کا حوالہ کس طرح دیا جائے گا اور گنام مصنف کے سلسلے میں کیا کیا جائے گا؟ ان تمام باتوں سے بھی وہ
کردار واقف ہوتا ہے اور انہیں کی روشنی میں اپنے کردار نبھاتا ہے۔

وہ کردار اشاریہ ساز تو نہیں ہوتا مگر وہ یہ جانتا ہے کہ کسی کتاب کے معنی و منہو مرتب رسائی کے لئے
جو امور قارئین کی رہنمائی کرتے ہیں ان میں اشاریہ بھی ایک ہے۔ اشاریہ وہ قطب نما ہے جو ہر ایک قاری کو
اس کے اپنے قصبے تک پہنچاتا ہے۔ اس کی موجودگی میں قاری کو اپنے قصبے کی تلاش میں اہرا، اہر، بھٹکنہ نہیں پڑتا
۔ یعنی اشاریہ دنیا کے تصنیف کا وہ حصہ ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ کسی کتاب میں کہاں کیا درج ہے؟ کون
سا مضمون کہاں بیان ہوا ہے؟ کون سی بات کہاں لکھی گئی ہے؟ کون سا مقام کہاں آیا ہے؟ کس شخص کا تذکرہ
کہاں ہوا ہے؟ کس کردار نے کہاں کیا اپنا رول ادا کیا ہے؟ کون سی اصطلاح کہاں لکھی ہے؟ کون سا نکتہ کہاں
واضح ہوا ہے؟ گویا اشاریے میں تمام اشارے موجود ہوتے ہیں۔ کتاب کے آخر میں کتاب سے پہلے ایک
طویل فہرست ہوتی ہے جس میں بہ اعتبار حروف تہجی کتاب کے تمام اہم مندرجات و مشمولات درج ہوتے ہیں

اور ہر ایک کے سامنے صفحہ نمبر دیا گیا ہوتا ہے۔ جن پر ان اشاروں کی تفصیل موجود ہوتی ہے۔

اشارہ یہ اس کے بھی ضروری ہوتا ہے کہ بعض اوقات قاری ایک کتاب میں صرف ایک مضمون یا کسی خاص موضوع کے بارے میں جانا چاہتا ہے۔ ایسی صورت میں وہ اشاریے میں درج متعلق صفحات کی مدد سے مطلوبہ مضمون یا موضوع سے متعلق اندراجات آسانی سے ملاحظہ کر سکتا ہے۔ اس کے لئے پوری کتاب پڑھنے یا چھان بین کرنے کی زحمت نہیں اٹھانا پڑتی۔ گویا اشاریہ نیلی ویرن کے رموز کی طرح ہوتا ہے جس پر مختلف نوعیت کے پڑاؤ راموں سے متعلق مخصوص چینوں کے بٹن سے ہوتے ہیں۔ جس ناظر کو جس نوعیت کے پڑاؤ گرام دیکھنا ہوتا ہے وہ اس مخصوص بٹن کو دبا دیتا ہے اور اس کا مطلوبہ پڑاؤ آسانی سے اس کے سامنے آ جاتا ہے۔

وہ سردار یہ بھی جانتا ہے کہ اشاریے میں صفحوں کے نمبروں کا اندراج احتیاط کا تقاضا کرتا ہے۔ اس لئے کہ یہ تمام شیشہ گری کی طرح نازک ہوتا ہے۔ ذرا سی بداحتیاطی سے کام بگڑ سکتا ہے۔ دو نمبروں کے درمیان سکتہ (۱) اور ختمہ (-) کے نشان کے فرق سے مطلب کچھ کا کچھ ہو سکتا ہے۔ کبھی کسی مضمون یا موضوع کے حوالے کے لئے دو صفحوں مثلاً ایک اور تیس دونوں کا مطالعہ کرنا ہے اور اگر ان نمبروں کے بیچ ختمے کا نشان ہے تو اس کا مفہوم یہ ہوگا کہ اس مضمون کا ذکر صفحہ ایک سے تین تک جاری ہے اور تینوں صفحوں کا پڑھنا ضروری ہے۔ بہذا احتیاط سے کام نہیں لیا گیا تو خطر کی موجودگی میں بھی منزل کو پانا دشوار ہو سکتا ہے۔

اشاریے کے ساتھ ساتھ وہ ہلو گرافی یعنی کتابیات کے فن سے بھی واقف ہوتا ہے اور یہ جانتا ہے کہ ایک اچھی، معیاری و مستند کتاب کے لئے ضروری ہے کہ اس تصنیف میں جن مآخذات سے استفادہ کیا گیا ہے وہ جو حوالے دیے گئے ہیں ان کی تفصیل بھی دی جائے تاکہ قارئین اس کتاب کی قدر و قیمت سے اچھی طرح واقف ہو سکیں اور اگر مآخذ کو دیکھنا چاہیں اور حقائق کو پرکھنا چاہیں یا مزید معلومات حاصل کرنا چاہیں تو ان کی رہنمائی ہو سکے (اچھے مصنفین اس بات کا پورا خیال رکھتے ہیں اور اپنی کتاب کے آخر میں اپنے مآخذ اور حوالوں کی تفصیلی فہرست ضرور شامل کرتے ہیں اور اس بات کی کوشش کرتے ہیں کہ ہر وہ بات درج ہو جائے جس کا ہونا مآخذ تک رسائی کے لئے ضروری ہے) ان مآخذ پر کتابیات کی ترتیب حروف تہجی کے اعتبار سے کی جاتی ہے۔ اور وہ امور بھی شامل کئے جاتے ہیں جو حوالے اور حواشی میں رو جاتے ہیں۔ رسائل اور جرائد کی ہلو گرافی میں دیگر اندراجات کے ساتھ رسالے کی نوعیت یعنی وہ ماہ نامہ ہے یا دو ماہی، سہ ماہی، یا شش ماہی، تاریخی شاعت، شمارہ نمبر، جلد نمبر، اگر اخبار ہے تو کالم اور پیر گراف نمبر بھی درج کئے جاتے ہیں۔

وہ سردار کاتب یا کمپیوزر تو نہیں ہوتا مگر فن کتابت اور کمپیوٹرنگ کے تمام مرحلوں، گروں، باریکیوں و مرحلوں کے نمونوں سے واقف ہوتا ہے، وہ جانتا ہے کہ فن کتابت خیالات وہ تجربات کی ترسیل کی تحریری صورت کا

بہتر، موثر اور خوبصورت وسیلہ ہوتا ہے۔ اس کا تعلق جمالیاتی اور فنی خوبیوں سے بھی ہوتا ہے اور طلباء اور عام لوگوں کے روزمرہ کے خط و کتابت کے معیار کو بہتر بنانے سے بھی اس کا فنی اور جمالیاتی کمال یہ ہے کہ حروف میں پھول کھل جاتے ہیں۔ نیکروں سے نگار خانہ بن جاتا ہے۔ خانے سے خطوں کے مرتفعے ابھر آتے ہیں۔ کشادہ کاغذ پر خوش رنگ پرندے اتر آتے ہیں۔ لفظ تصویروں میں ڈھل جاتے ہیں۔ اشعار بولنے لگتے ہیں۔ اور اس کی افادی ہنرمندی یہ ہے کہ مصنفوں کی میز بھی میز بھی تحریریں بھی سیدھی، ہو جاتی ہیں۔ خراب لکھ وٹ بھی اچھی بن جاتی ہے۔ بیان سنور جاتا ہے۔ خیال نکھر آتا ہے۔ خط و کتابت کا معیار بہتر اور پرکشش ہو جاتا ہے۔ کتابت کئی خطوں میں کی جاتی ہے۔ نسخ اور نستعلیق زیادہ مقبول ہیں۔ نستعلیق بہتر خط ہے اس لئے کہ اس کا پڑھنا آسان ہوتا ہے۔ نظر کو پڑھنے میں دقت محسوس نہیں ہوتی۔ یہ آنکھ کو بھلا بھی لگتا ہے۔

وہ یہ بھی جانتا ہے کہ متن میں کہاں جلی حروف میں کتابت کی جاتی ہے اور کہاں باریک قلم کا استعمال ہوتا ہے۔ ایک صفحے میں کتنی سطریں لکھی جاتی ہے؟ صفحوں کی سیننگ کس طرح ہوتی ہے اور ان پر نمبر کس طرح درج کئے جاتے ہیں؟ کتابت کے جدید استعمال سے بھی وہ واقف ہو جاتا ہے۔

وہ آرٹسٹ بھی نہیں ہوتا مگر کتاب کے آرٹ، خطاطی کے فن اور رنگوں کے ہنر سے اچھی طرح آشنا ہوتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ کسی کتاب کا سرورق کیسا ہونا چاہئے؟ اس کو معلوم ہے کہ تخلیقی کتابیں مصورانہ سرورق کا تقاضہ کرتی ہیں اور علمی و تحقیقی تصانیف سادگی پسند کرتی ہیں۔ وہ رنگوں کے مزاج کو بھی پہنچانتا ہے اور یہ بھی جانتا ہے کہ کون سا رنگ کس موضوع پر پھبتا ہے اور کون سا رنگ کس مواد سے میل نہیں کھاتا؟ اسے رنگوں کے Combination کا پتا ہوتا ہے۔ کسی تصویر کے لئے کون کون سے رنگ ضروری ہوتے ہیں؟ کس رنگ کو کہاں گہرا اور کہاں ہلکا ہونا چاہئے وہ یہ جانتا ہے اور وہ اس حقیقت سے بھی واقف ہوتا ہے کہ رنگ صرف سرورق، عنوان، کتاب کے مشمولات اور مصنف کے خیالات کو ہی روشن نہیں کرتے بلکہ قاری کے دل و دماغ میں بھی نور بھرتے ہیں۔

ہمارا کردار اندرونی سرورق پر بھی نظر رکھتا ہے اور یہ دیکھتا ہے کہ کوائف نامہ ضروری معلومات پر مشتمل ہے یا نہیں؟ یعنی اس پر حقوق کتاب، کتاب کا نام، مصنف کا نام، سال اشاعت، تعداد، اڈیشن، مطبع، کاتب یا کمپوزر، ترمیم کا مقام اشاعت تقسیم کار وغیرہ درج ہیں یا نہیں اور کوئی اندراج رہ جاتا ہے تو اسے وہ مسودے میں درج کرا دیتا ہے۔

جس کردار کا اب تک ذکر ہوا، آپ نے اندازہ لگایا ہوگا کہ وہ ایک غیر معمولی کردار ہے، وہ غیر معمولی اس لئے ہے کہ اس کی شخصیت کشادہ دہنی۔ حساس دلی، اعلیٰ ذوق، خوش فکری، میانہ روی، توازن پسندی

مستقل مزاج، سیدھے مندی، بروہاری، گتہ سخی، دقتہ ری، باریک بینی، تبحر علمی، بند حوصلگی، روشن بینی، تنقیدی بصیرت اور ہائید شعور سے تعمیر ہوئی ہے۔ وہ اپنے انہیں اوصاف و عن صردانی شخصیت کے ساتھ میدانِ شرو شاعت میں ترستا ہے اور کتابوں کو ان کی شاعت سے قبل کئی کئی انداز سے پڑھتا ہے کبھی وہ ان پر منکرانہ نگاہ ڈالتا ہے، کبھی انہیں معص نہ نظر سے دیکھتا ہے، کبھی مصورانہ انداز سے ان کا جائزہ دیتا ہے اور کبھی تاجرانہ نقطہ نظر سے ان کا مطالعہ کرتا ہے۔ کبھی وہ ایک ماقری کا انداز اپناتا ہے۔ جگہ شروع اسی سے کرتا ہے اور اس دوران سے جہاں جہاں بیٹن میں بہا متجنگ پن، ماقرائی اور تشنگی کا احساس ہوتا ہے اور مہارت میں کچا نچا غیر ضروری تنسیں، اب جائزہ، تسلسل اور ربط کا فقدان نظر آتا ہے اور بات غیر موثر بنتی ہے، انہیں نوٹ کر کے مصنف کے پاس لے جاتا ہے۔ اور ایک دوستانہ ماحول میں اپنے نوٹس کی روشنی میں مذکورہ حصوں کے متعلق اپنے نقطہ نظر کو سیتے سے واضح کرتا ہے۔ اور ایسا خوبصورت اور خوش گوار انداز اختیار کرتا ہے کہ مصنف یہ نہ محسوس کرے کہ اس کی قیمت کو چیلنج کیا جا رہا ہے اور اس کی کمیوں کی گرفت کی جا رہی ہے؟ مصنف کے پاس سے اصلاح یا ترمیم مسودہ دوبارہ اس کے پاس آتا ہے تو اسے پڑھتے وقت ان تمام باتوں کو مد نظر رکھتا ہے جو اس کے فرائض میں شامل ہیں۔ اس دوران وہ ضروری اصلاح کرتا ہے رموز و قاف اور صحتِ ادب کا خیال رکھتا ہے اور اس بات پر خاص طور سے دھیان دیتا ہے کہ ابتدا سے آخر تک ملا میں یکساں روی ہو۔ وہ یہ بھی طے کرتا ہے کہ کس معنوی لکھے کو مزید معنی فیز اور موثر بنانے کے لئے ترف، چارٹ یا تصویر کا شامل کیا جانا ضروری ہے۔ اسی دوران میں ان حصوں اور باتوں پر بھی نشان لگاتا ہے جن میں درج بیانات کھٹکتے ہوں۔ وہ ان کی جانچ پڑتال کے لئے اگر ضروری محسوس کرتا ہے تو حواہی کی طرف رجوع کرتا ہے اور ضروری اصلاح کرتا ہے۔ اس سلسلے میں ضرورت محسوس ہونے پر مصنف سے بھی رابطہ قائم کرتا ہے۔ اس طرح اصلاح اور رہنمائی کے بعد مسودے کو دوبارہ صاف صاف لکھ جاتا ہے۔ مسودہ جب صاف اور درست ہو کر اس کے پاس آ جاتا ہے تو اس پر ایک مرتبہ پھر باریکی سے نظر ڈالتا ہے جہاں کہیں کوئی لفظ، اعراب، مدامت، رموز و قاف درست کرنے ہوں، درست کر دیتا ہے، عنوان کے خط یا سرورق کے ڈیزائن کے متعلق کوئی ترمیم یا اضافے کی ضرورت محسوس کرتا ہے تو اس کی ہدایت کے ساتھ مسودے کو فیصل صورت دے کے مطبوعات کے لئے پریس کے پاس بھیج دیتا ہے۔

اس طرح یہ کردار مطبوعات و شاعت کی دنیا کا ایک طویل سفر طے کرتا ہے۔ اگر اس کے سفر کی روداد کو سمیٹ کر بیان کیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ مسودے کو تراش خراش اس طرح کرتا ہے کہ مصنف نے جو کچھ کہا، بغیر کسی رکاوٹ کے ہو بہو قاری تک پہنچ سکے۔ قاری کتاب کو دلچسپی سے پڑھ سکے۔ اس سے علم اور حظ حاصل کر سکے۔

ابواب کی تقسیم سے لے کر پیرا گراف کی ترتیب تک تسلسل قائم کرتا ہے۔
غیر ضروری کلمہ اور طوالت کو حذف کرتا ہے۔
بے جا اختصار کو متوازی کرتا ہے۔

دقیق، گنجلک اور مبہم بیانات کو اہل اور قابل فہم بناتا ہے۔

روانی کو رد کرنے اور ذہن کو جھٹکا دینے والے کھنچوں کو ختم کرتا ہے۔

قاری کی توجہ کو بھٹکانے یا متاثر کرنے والے عناصر کو دور کرتا ہے۔

قاری کے لئے سہولتوں کی صورتیں اور دلچسپی کے وسیع پیدا کرتا ہے اور اس امر کو یقینی بناتا ہے کہ

کتاب میں دی گئی معلومات صحیح اور مستند ہیں اور درج کئے گئے حوالے درست ہیں اور اس سلسلے میں اصل یا بنیادی تاخذ سے رجوع کیا گیا ہے۔

آپ سوچ رہے ہوں گے کہ کتاب کی دنیا کا یہ کون سا کردار ہے جو اتنی ساری معلومات رکھتا ہے

اتنے سارے کام کرتا ہے اور اس قدر اہم ہوتے ہوئے بھی ہمارے اشاعتی اداروں سے غائب ہے۔ ہمارے

یہاں سے یہ کردار غائب ضرور ہے مگر دوسری زبانوں کے اداروں میں یہ اس طرح بر جھان ہے جیسے کہ یہی

سب کچھ ہے۔ وہاں اسے ہاتھوں ہاتھ لیا جاتا ہے۔ اس کے ناز و نخرے اٹھائے جاتے ہیں۔ اسے بڑی بڑی

قیمتیں دی جاتی ہیں مگر افسوس کہ ہمارے یہاں اس کی کوئی قدر و قیمت نہیں۔ کوئی، بہت نہیں حالانکہ ہمیں یہ

اگر مل جائے تو ہماری کتابوں کی بھی کاپی مل سکتی ہے۔ ہماری کتابیں جو انتشار، بے ترتیبی، بے ضابطگی، بد

ہیئت، بد رنگی، پھو ہڑ پن، بے توجہی، غیر سنجیدگی اور طرح طرح کی غلطیوں اور خامیوں کی شکار رہتی ہیں سب

سے نجات پاسکتی ہیں۔ ہماری تصانیف بھی مفید، کارآمد، معیاری، معتبر، خوبصورت اور جاذب نظر بن سکتی ہیں

اور ہم بہت سی غلط فہمیوں، الجھنوں، پریشانیوں اور مصیبتوں سے بچ سکتے ہیں یہ کردار جہاں رہتا ہے وہاں

اسے اڈیٹر کہا جاتا ہے۔ ہمارے یہاں یہ آجائے تو اسے مدیر یا تدوین کار کہا جائے گا یا ممکن ہے اس کا ہم کوئی

اور مناسب اور موزوں نام رکھ لیں۔ مانا یہ مدیر مہنگا ہے مگر جس مہم جوئی پر یہ نکلتا ہے اور جس طرح کے معرکے

سر کرتا ہے اور کتابوں کے خالق، ناشر اور قاری عینوں کو جن مشکلوں اور مصیبتوں سے نجات دلاتا ہے ان سب

کے عوض کچھ زیادہ دام دے کر اسے اپنے پاس رکھنا کوئی زیادہ مہنگا سودا نہیں ہے۔

اگر ہم اس کردار یعنی مدیر یا تدوین کار کی قدر و قیمت کو پہچاننے میں کامیاب ہو جاتے ہیں

اور اسے تلاش کر کے اپنے گھر میرا مطلب ہے اپنے اشاعتی اداروں میں بھی لے آتے ہیں تو سمجھئے کہ اس

سیمینار کی یہ ایک بڑی کامیابی ہوگی۔ اور شاید اسے اس سیمینار کا حاصل بھی سمجھا جائے گا۔

وزیر آغا اور امتزاجی تنقید فکری: مغالطے اور سرفقے

○ عمران شاہد بھنڈر

پاکستان میں بورژوا اور چٹائی بورژوا 'نقادوں' نے اپنے البیاتی رجحان اور 'انفرادیت' کی تسکین کے لیے مغرب سے تیار شدہ تنقیدی نمونے اس انداز میں درآمد کیے ہیں کہ اس سے اپنے سماج کی تنظیم کا عمل مبہم اور گنجلک ہوتا جا رہا ہے۔ بورژوا 'نقادوں' کو اس بات سے کبھی دلچسپی نہیں رہی کہ مغربی علمی تھیوریوں کے ظہور اور ارتقا کی وجوہات کو تلاش کرنا بہتر تجزیات کی ضرورت کے تحت، لازمی ہے۔ نہ ہی انھیں یہ جاننے میں دلچسپی ہے کہ جب مغربی معاشروں میں فلسفیانہ تنقیدی تاریخ کا جائزہ لیا جاتا ہے تو یہ حقیقت عیاں ہوتی ہے کہ مغرب میں فلسفے اور تنقید کی تجریدی تشکیل اپنے معانی کھو چکی ہے۔ ہر نیا نظریہ خواہ کسی حد تک تجریدی سطح پر ہی متشکل کیوں نہ ہو، اس کی عملی اہمیت کو جاننے کے لیے اس کا حقیقی صورتحال پر اطلاق کر کے اس کی 'سچائی' کو جانچا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ مغربی سماج سرمایہ دارانہ نظام کے تحت چل رہا ہے، جسے علم یا سچائی سے زیادہ مفادات میں دلچسپی ہوتی ہے، جس میں سب سے زیادہ اہمیت منڈی کے قوانین کو حاصل ہے، اس لیے حکمران طبقات کی کوشش ہوتی ہے کہ ان نظریات کو پروان چڑھایا جائے جو منڈی کے قوانین سے متصادم نہ ہو۔ نئے نظریات کی تشکیل میں اس پہلو کو حذف کر کے دیکھنا صورتحال کی غلط عکاسی کرتا ہے۔ اس سلسلے میں ضروری یہ ہے کہ جن افکار و نظریات کا تعلق مغربی سماج سے ہوتا ہے، ان کے نتائج کو درآمد کرنے سے پہلے ان حقائق کا جائزہ بھی لیا جائے، جن کی باطنی آویزش و پیکار ان نظریات کے ظہور کا باعث بنتی ہے۔ یہ انتہائی قابل افسوس امر ہے کہ جو نقاد مغربی تھیوریوں کو درآمد کرتے ہیں وہ مغرب کے تعلیمی نظام سے مکمل طور پر ناہمد ہوتے ہیں۔ سرمایہ داری نظام کو کس طرح ایک ابدی نظام کے طور پر پیش کیا جاتا ہے، اور کس قدر بارہکی سے مشکل تھیوریوں کو لوگوں کی زندگی کا حصہ بنایا جاتا ہے، یہ جاننا بہت ضروری ہے۔ مغرب میں تھیوری اور

فلسفوں کا تعلق سرمایہ داری منطق کے تحت سماج کے ساتھ ہوتا ہے، اس لیے وہ لوگوں کے اذہان پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ ہمارے ہاں ان فلسفوں اور تنقیدی نظریات کی تجریدی درآمدگی کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ یہ لوگوں کو ان کی حقیقی زندگی سے مزید دور کر دیتی ہیں۔ مابعد جدید آئیڈیولوجی کی بحث سے یہ بات سامنے آچکی ہے کہ پیداواری قوتوں کے کردار کی تبدیلی سے فلسفے و تنقید کو ایک نئی 'منطق' کی ضرورت تھی، اس منطق کا تقاضا تھا کہ نظری سطح پر 'معنی' کی اس بحث سے نجات حاصل کر لی جائے جو 'صارفیت' کے ایک مخصوص رجحان کی نمائندگی کرتی تھی یعنی پیداواری قوتوں سے ہم آہنگ ہونے کے لیے اس 'معنی' کی تشکیل کی جائے جو آئیڈیولوجیکل حوالوں سے 'صارفیت' کی اس سطح کا تعین کرنے میں لوگوں کی رہنمائی کر سکے جو اس کی اپنی باطنی منطق کا تقاضا ہے، لہذا اس سے ہم آہنگ ہونا لازمی ہے۔ سگنی فائر اور سگنی فائر کی تمام بحث کو 'صارفیت' کلچر کے تعلقات کے طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔ صنعتی سماج اور اس پر کھڑی ہوئی روشن خیالی پروجیکٹ کی فلسفیانہ عمارت میں 'معنی' کی حیثیت مسلم تھی۔ اس وقت 'معنی' ہی تھا جو نظری سطح پر عملی رجحان کو جواز فراہم کرتا تھا۔ بیسویں صدی میں ۱۹۵۰ کے بعد امریکہ و مغرب میں پیداواری قوتوں کا کردار تبدیل ہونے کے بعد بھی اگر 'معنی' کی اسی شکل پر اصرار کیا جاتا جو روشن خیالی منطق میں کارفرما تھا، تو لوگوں کی ان ترجیحات کا تعین کرنے میں مسئلہ کا سامنا کرنا پڑتا جنہیں قدرے مختلف سرمایہ داری سماج سے ہم آہنگ کرنا ضروری تھا۔ اس لیے عملی تقاضوں کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے نظری سطح پر اس منطق کو بروئے کار لانا ضروری ہو گیا جو پیداوار کی بجائے 'صارفیت' کو 'مرکز' بناتی۔ سگنی فائر کی تمام منطق صارفیت کے اسی رجحان کی باطنی منطق کا نتیجہ ہے۔ منڈی کا اصول ہے کہ پیداوار موجود ہے، ضروریات پیدا کر دی گئی ہیں، ان کے بارے میں سوچے بغیر ان کا استعمال کرتے چلے جائیں۔ پاکستان میں ڈاکٹر محمد علی صدیقی عالمی سرمایہ داری نظام کے اس نئے آئیڈیولوجیکل حربے کو سمجھ کر اس کے مضمرات سے آگاہ کرتے رہے۔ محمد علی صدیقی کا خیال درست تھا کہ مابعد جدیدیت سرمایہ داری گلوبلائزیشن سے متصادم نہیں ہے، اسی کو تسلسل اور دوام عطا کرنے کا ہی ایک اور جواز ہے۔ جس 'معنی' کی تشکیل ہوئی تھی، وہ بورژوا فوق تجربیت کی ضرورت تھی، اس کی بدیہی حیثیت اس الہیاتی نظام کا تسلسل تھی، جسے بعد ازاں لامرکز کر کے، اس کی جگہ انسان کی مرکزیت قائم کر دی گئی۔ معنی کا تعین یا اس کا عدم تعین جس معاشی عمارت پر قائم تھا، اس کی بنیادوں میں بورژوا فلسفے کا فرما تھے۔ پاکستان میں ہی دوسری طرف بورژوا 'نقادوں' کی پوری ٹیم متصوفانہ فکر سے لیس تیار بیٹھی تھی، جسے اس امر میں دلچسپی نہ تھی کہ اس قسم کے نظریات کو اندھی تقلید کرتے ہوئے درآمد کرنا اور پھر ان میں سے 'حقیقتِ عظمیٰ' کے کسی تصور کو تلاش کرنا مجموعی طور پر خطرناک ہو سکتا ہے۔ انھوں نے جے بے، سرقے اور ترے جیسے محض اپنی انفرادیت کی تسکین اور

”حقیقت عظمیٰ“ کے ایدہ کی خواہش کے تحت پیش کیے۔ یہ کون سی ”حقیقت عظمیٰ“ ہے جو بدیانتی کی رُ میں پیش کیے جانے والے تنقیدی و فلسفیانہ نظریات سے خوش ہو کر اپنا نظارہ کراتی ہے؟ اور یہ کون سے لوگ ہیں جو ’سچائی‘ کا دامن ترک کر کے، محض سامراجی عزائم کی تکمیل کو ممکن بنانے کے لیے ’حقیقت عظمیٰ‘ کے تصور کو بھی بریڈل بناتے رہے ہیں؟ ڈاکٹر وزیر گانا کا شمار ایسے ہی ’نقادوں‘ میں ہوتا ہے جنہوں نے گمراہ کن خیالات کی اشاعت کا بیڑا اٹھایا۔ مغرب اور امریکہ میں جنم لینے والے مختلف فلسفیانہ و تنقیدی رجحانات کا مختصر ذکر کر کے ”امتزاج“ کا دعویٰ کر دیا۔ آغا یہ سمجھنے سے قاصر رہے کہ مغربی فلسفے اور تنقید کی ایک طویل تاریخ ہے، جس کے اندر قبول و استرداد، امتزاج و عدم امتزاج، پسپائی و توسیع بھی ایک فطری عمل ہے، دوسرے کسی بھی تناظر میں اس کی قبولیت کے لیے گہرے تجزیات کی ضرورت ہے۔ آغا کا بحیثیت ’نقاد‘ یہ فرض تھا کہ ”امتزاج“ کو ثابت کرنے کے لیے مغربی نظریات و افکار کی تشکیل میں، روشن خیالی کو ذہن میں رکھتے ہوئے، ان تمام تعقولات (Concepts) اور مقولات (Categories) کا احاطہ کرتے ہوئے تنقیدی جائزہ پیش کرتے اور اس کے بعد، باجدہدیت کے نئے تصورات کی روشنی میں انہی تعقولات اور مقولات کی سچائی اور ایک مختلف تناظر میں ان کے متعلقہ ہونے کی سطح کو جانچتے۔ ایک محتاط اور ذمہ دار نقاد کے طور پر پہلے اپنے ”وجود“ کے اثبات کے لیے ’شناخت‘ کے مقولے کی تشکیل کرتے، اس کے بعد اس فکر و فلسفے کے تعقولات اور مقولات کی تعیین کے تقاضوں اور سطحوں کو سامنے رکھ کر ایک گہرا تقابلی جائزہ پیش کرتے، جس سے ”امتزاج“ متصور تھا، مگر آغا کے پاس ایسا کوئی ”وجود“ اور فلسفہ و تنقیدی نظریہ ہی موجود نہیں تھا، جسے مغربی روشن خیالی کے نتیجے میں جنم لینے والے باجدہدیت افکار کے متوازی رکھتے، جسے ”امتزاج“ کے لیے پیش کر رہے تھے۔ آغا اس سطح پر چھ گئے جہاں ”Nothing“ کا مقولہ اپنی ”Nothing“ کی حیثیت کو برقرار رکھتا ہے۔ وہ اس تعقولاتی بنیاد کا محتاج رہتا ہے جو اسے ”Nothing“ قرار دے کر اس کی معنوی زندگی کا تعیین کرتا ہے۔ جہاں تک مغربی فکر و فلسفے کا تعلق ہے تو اس میں ”امتزاج“ ایک فطری عمل کا نتیجہ ہے، یہی وجہ ہے کہ ”امتزاج“ کو ایک ایسا فلسفیانہ مقولہ سمجھا گیا ہے جسے روشن خیالی فلسفوں میں تعقل کی تشکیل کے لیے استعمال کیا گیا، یہ بھی حقیقت ہے کہ ”امتزاج“ کا مقولہ بورژوا نقادوں کا ایک موثر ہتھیار ہے، اسے ”دوسرے“ کی ”شناخت“ کو ختم کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ اُردو تنقید ایک ایسا ہی ”دوسرا“ ہے جس کی لازمییت ہی اس کا وجود ہے، یا اس کے وجود کے اظہار کی احتیاج ہے۔ اس کے اپنے تقاضوں کے تحت اسے اظہار کے درجے پر نہ مانا، بلکہ مستقل دبائے رکھنا، سامراجی ’نقادوں‘ کا ساتھ دینے کے مترادف ہے۔

مغربی فلسفیانہ اور تنقید کی تاریخ سے واقفیت رکھنے والوں کے لیے یہ اصطلاح اس لیے بھی نئی نہیں ہے

کہ ”امتزاج“ اور عدم امتزاج کی پیکار مغربی فلسفیانہ افکار کا حصہ رہے ہیں۔ امتزاج کی صورت میں کلیت اور عدم امتزاج کے نتیجے میں غیر کلیت کا مقولہ غالب ہوتا ہے۔ جب ہم اس مقولے کا فلسفیانہ تجزیہ پیش کرتے ہیں تو اس سے مراد یہ ہوتی ہے کہ موضوعی اور معروضی سطح پر کم و بیش تمام فلسفیانہ مقولات کے مابین افتراق کو ایک سطح پر محفوظ اور دوسرے سطح پر ختم کرتے ہوئے یا اس افتراق کا انجذاب کرتے ہوئے، ایک ایسا امتزاج قائم کر رہا جاتا ہے کہ جس سے فلسفیانہ فکر ارتقاء پا کر تھوڑا ’بلند‘ سطح پر پہنچ جاتی ہے یا اگلے مرحلے میں داخل ہو جاتی ہے۔ اس طرح فلسفیانہ فکر اور تنقید کا دائرہ وسیع ہو جاتا ہے۔ ایک سطح پر امتزاج قائم ہو جائے، یعنی گزشتہ مقولات کا انجذاب اگر اگلے مرحلے پر امتزاج نہ بھی قائم کرے، اسے عدم امتزاج کی صورت یعنی غیر کلیت کی شکل میں ہی رہنے دے، تو پھر بھی گزشتہ لمحے میں موجود افتراقات کا ایک مختلف سطح پر خاتمہ اور اس سے اگلی سطح پر قائم رہنے کا عمل بھی توسیع کی جانب ہی اٹھتا ہے۔ اس سے ایک نقطہ نظریہ بھی سامنے آتا ہے کہ مختلف فلسفیانہ و تنقیدی افکار کو کسی ایک فلسفے میں محسوس کر کے انھیں اگلی سطح پر پہنچا دیا گیا ہے۔ اگلی سطح پر عدم امتزاج صرف اسی فکری روایت کے اندر امتزاج کہلا سکتا ہے، جس کے تسلسل کا وہ نتیجہ ہے مگر کسی دوسری فکری روایت میں رہتے ہوئے اسے امتزاج کہنا فلسفیانہ فکر سے ناہمد ہونے کا نتیجہ ہے۔

”امتزاج“ کے مقولے سے ایک مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ اب سچائی کو جزئیات میں تقسیم کرنے کی بجائے اس کے ”کل“ میں جانچنا ہوگا۔ جب ہم گزشتہ تنقیدی نظریات کی تاریخ پر نظر ڈالتے ہیں تو ان کے مابین کوئی ایسا اندرونی ربط تلاش کر کے اسے نئے عہد کے مقرونی اور تجربی لوازمات کے ساتھ اس طرح ہم آہنگ کرتے ہیں کہ گزشتہ تنقیدی نظریات کی اپنی جداگانہ حیثیت بھی برقرار رہے اور اگلے مرحلے پر ان کا ادغام ہو کر ایک نئی حقیقت سامنے آجائے۔ اس طرح علم میں وسعت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس تمام عمل میں امتزاج کے مقولے کی حیثیت ایسی نہیں رہتی کہ جس میں کلیت کو مسترد کر کے جزئیات کو اہمیت دی جائے۔ امتزاج اپنی نوع میں کلیت ہی کا متبادل ہے اور خود آغا کو بھی اس کا بہ خوبی ادراک تھا اس لیے انھوں نے بھی ’امتزاج‘ کو اسی مفہوم میں استعمال کیا ہے، بلکہ ایک جگہ پر امتزاج کے مفہوم کو واضح کرنے کے لیے انگریزی الفاظ کا استعمال کرتے ہیں تاکہ غلط فہمی پیدا ہونے کا اندیشہ نہ رہے۔ لکھتے ہیں کہ ”امتزاجی تنقید بنیادی طور پر امتزاجی کل (Unified Whole) ہوتی ہے۔ لہذا اب ہمارے سامنے ”امتزاجی تنقید“ کا مفہوم مزید واضح ہو گیا ہے۔ ”امتزاج“ کے اس مفہوم کا تجزیہ میں اگلے ابواب میں زیادہ تفصیل سے پیش کروں گا، یہاں صرف اس اصطلاح کے معانی کو کھول کر دیکھنا ہے تاکہ آگے چل کر ہمیں صرف ان عوامل سے غرض رہے جو امتزاج میں شامل رہتے ہیں۔

یہ بھی ذہن نشین رہے کہ آغا نے ”امتزاجی تنقید“ کے لیے جن تھیوریوں کا انتخاب کیا ہے وہ سب کی سب مغربی معشروں کے داخلی اور خارجی تضادات کا نتیجہ ہیں اور جہاں تک ”امتزاجی کل“ کا تعلق ہے تو اس کلیت کے اندر ہی سے تضادات یا Aporias یا پھر تنقید کی اصطلاح میں Gaps یا Blind Spots اس لیے دکھانا لازمی ہوتا ہے کہ پس ہوئی، مظلوم اور استحصال زدہ قوموں کی جگہ انہی ”Gaps“ کے اندر بنتی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ خذ کیا جاتا ہے کہ ”امتزاجی کل“ یا Unified Totality کا قضيہ صحیح طور پر حل نہیں ہوا تھا۔ تضادات یہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہوتے ہیں کہ امتزاجی کلیت قائم نہیں ہوئی، تاہم یہ پھر بھی نہیں کہا جاسکتا کہ اس فلسفے یا تنقیدی نظریے کے اندر ”امتزاجی کل“ کی لازمیت ہی ختم ہو چکی ہے۔ تضادات یا Aporias موجود ہیں لیکن ان کی تفہیم کا جو دعویٰ کیا گیا ہے، اس کو ثابت نہ کیا جاسکا، لہذا تضادات اور Bind Spots کی موجودگی نے امتزاجی کلیت کو قائم نہیں ہونے دیا۔

وزیر آغا کے پیش نظر نئی تنقید، روئی بیست پسندی، ساختیات اور مابعد ساختیات جیسے مغربی تنقیدی رجحانات رہے ہیں۔ خاصہ ان میں سے کسی کا تعلق اردو تنقید سے نہیں ہے۔ اچھے ور برے نقاد کا مسئلہ تو بہت بعد میں جنم لیتا ہے، پہلی بات تو خود کو نقد ثابت کرنا ہی ہوتا ہے، وزیر آغا پر بھی یہ لازم تھا کہ وہ خود کو نقد ثابت کرتے، اگر وہ مغربی مابعد جدید تنقید کو بنیاد بنا کر امتزاج کا سوال اٹھا رہے ہیں تو سب سے پہلے خود ان مغربی نقادوں اور فلسفیوں کے تنقیدی نظریات کا براہ راست مطالعہ کرتے۔ ان کے پاس بیٹھنے والے ذہنی و فکری حوالوں سے معذور لوگ ان کی تعریفیں کر کے کچھ دیر کے لیے تو ان کو عزت و تکریم کے مقام پر فائز کر سکنے میں کامیاب ہو سکتے ہیں، لیکن زیادہ عرصہ تک یہ سلسلہ چلنے والا نہیں ہے۔ آغا کی بحیثیت نقاد یہ ذمہ داری تھی کہ وہ براہ راست نئی تنقید، روئی بیست پسندی ساختیات اور مابعد ساختیات نقادوں کا مطالعہ کرتے، ان کے نظریات کا فہم حاصل کرتے، ان کے نظریات کے مابین باطنی ربط تلاش کرتے، ان نظریات کے ظہور کی وجوہ ڈھونڈتے، امتزاج کے قضيے کو مغربی روایت کے اندر رکھ کر اس کی تکمیل یا عدم تکمیل کے امکان کا تجزیہ کرتے اور پھر اردو کے تناظر میں ان فکری و تنقیدی سطحوں کا تجزیہ پیش کرتے جن میں امتزاج کے متشوے کو بروئے کار لایا جاسکتا ہے۔ تاہم افسوس اس بات پر ہے کہ آغا نے مغرب کے نظریہ ساز نقادوں کا براہ راست مطالعہ نہیں کیا۔ انھوں نے صرف شارحین کی کتابوں سے چند ایک اقتباسات ترجمہ کیے ہیں اور پھر انہی اقتباسات کو سینکڑوں بار اپنی مذکورہ کتاب میں دہرایا ہے۔ اگر مذکورہ کتاب کو کوئی اچھا مرتب مل جائے تو کم از کم اس کتاب میں صرف پچیس صفحات ایسے ہوں گے جن میں تکرار نہیں ہے اور ان میں سے صرف پندرہ صفحات ایسے ہیں جو آغا کے اپنے الفاظ پر مشتمل ہیں۔ البتہ یہ ہے کہ آغا نے مغرب کے جن شارحین کے

اقتباسات کا ترجمہ کیا ہے، ان کے حوالے نہ دے کر حقیقی، خدات کو مخفی رکھنے کی کوشش کی ہے۔ میں آگے چل کر صرف انہی اقتباسات کو پیش کروں گا جو بہتر ترجمہ ہونے کے باوجود انہیں وادین میں نہیں رکھا گیا۔ مجھے اس بات کا بھی ادراک تھا کہ ایک ہی نکتے پر جب مختلف لوگ قلم اٹھاتے ہیں تو وہ ایک ہی طرح کے اقتباسات کا استعمال کرتے ہیں۔ لیونارڈ کی ”دی پوسٹ ماڈرن کنڈیشن۔۔۔“ کی ہزاروں نقادوں نے تنقید پیش کی ہے، بعض اوقات ایسا لگتا ہے کہ سب ایک ہی طرح کی تنقید کر رہے ہیں۔ بہر حال ان کا مفہوم ایک ہی ہونے کے باوجود ان کے الفاظ کا انتخاب مختلف ہوتا ہے۔ آغا کے الفاظ اپنے نہیں ہیں، انہوں نے صرف شارحین کی کتابوں سے تراجم پیش کیے ہیں اور جہاں کہیں ان کی سمجھ میں کوئی بات آگئی، انہوں نے سوچا کہ شاید اس سے ”امتزاج“ قائم ہو رہا ہے۔

آغا کی کتاب میں پیش کیے گئے خیالات و افکار کا تنقیدی جائزہ لینے سے پہلے ضروری یہ ہے کہ پہلے یہ تجزیہ کر لیا جائے کہ اس کتاب میں وہ کون سے فقرے ہیں جو آغا کی اپنی تنقید و تجزیے کا نتیجہ ہیں اور کن فقروں کو آغا نے لفظ بہ لفظ مغربی شارحین کی ابتدائی نوعیت کی کتابوں سے بلا حوالہ ترجمہ کیا ہے۔ میرا دعویٰ ہے کہ آغا نے رولاں بارتھ، ژاک دریدا، مشل فوکو، رومن جیکبسن، وکٹر شلکووسکی سمیت کسی بھی حقیقی ادبی نقاد کی کسی بھی کتاب کا براہ راست مطالعہ نہیں کیا۔ اس سے پہلے کہ میں مسروقہ اقتباسات کو پیش کروں اپنے اسی موقف کو ثابت کرنے کے لیے میں آغا کی لاعلمی کا انتہائی اہم ثبوت پیش کرنا چاہتا ہوں، جس سے ایک اہل حقیقت کے طور پر یہ ثابت ہو جائے گا کہ آغا نے بارتھ کے ایک مختصر ترین مضمون ”مصنف کی موت“ کا مطالعہ تک نہیں کیا۔ ”امتزاجی تنقید۔۔۔“ میں شامل ایک مضمون بہ عنوان ”مغربی تنقید کے تین اہم اعلانات“ میں بارتھ کے حوالے سے لکھتے ہیں:

”تیسرا اعلان بھی اول اول رولاں بارت نے کیا جب اس نے ۱۹۶۸ میں لکھا کہ لکھت کسی الہیاتی معنی سے عبارت نہیں ہوتی۔ مگر بعد ازاں اپنی کتاب Image, Music Text میں کھل کر لکھ کہ:

Writing ceaselessly posits meaning, ceaselessly to evaporate it, carrying out a systematic exemption of meaning.“
(امتزاجی تنقید۔۔۔ ص ۱۲۴)۔

انتہائی توجہ طلب نکتہ یہ ہے کہ آغا جب بارتھ کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ ”لکھت کسی واحد الہیاتی معنی سے عبارت نہیں ہوتی“ تو فوراً ہمارے ذہن میں بارتھ کا سات صفحات پر مشتمل ایک اہم مضمون ”مصنف کی موت“ ذہن میں گردش کرنے لگتا ہے، جو بارتھ کی کتاب Image Music Text (Pages,

(142-147) میں شامل ہے، تاہم آغا اس حقیقت کو نہیں جانتے۔ اس کے بعد بارتھ کی گریزی میں ایک قہاس پیش کرتے ہیں تو یہ بات بالکل شفاف انداز میں سامنے آ جاتی ہے کہ آغا نے بارتھ کے مضمون پر عنوان "مصنف کی موت" کا مطمحہ نہیں کیا۔ آغا کے پیش کردہ دونوں فقرے بارتھ کے اسی ایک مضمون میں شامل ہیں۔ آغا اس کو دو الگ الگ مضامین کا حصہ ثابت کر رہے ہیں۔ پہلے فقرے ("لکھت کسی، لہیتی معنی سے عبارت نہیں ہوتی") کے حوالے کے لیے بارتھ کی کتاب Image Music Text کا صفحہ نمبر ۴۶ اور گریزی اقتباس کے حوالے کے لیے اسی کتاب کا صفحہ نمبر ۴۷ ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ مستقبل کا قاری سنا کی اس غلطی سے تحقیق تو کیا، صرف گمراہ ہو سکتا ہے۔ آغا نے اگر صرف ساتھ صفحات پر مشتمل مضمون تک نہیں پڑھا اور ایک ہی مضمون کے شامل اقتباسات کو دو مختلف مضامین کا حصہ قرار دے رہے ہیں، تو پھر ایسے 'نقادوں' کی پیش کردہ تنقید پر افسوس کا ظہار ہی کیا جاسکتا ہے۔ اس طرح کے نقاد کن لوگوں کو متاثر کر سکتے ہیں، اس کی وضاحت یہاں درکار نہیں ہے۔

اب میں اپنے دوسرے موقف کی جانب بڑھتا ہوں۔ اگلے چند صفحات پر میں اپنے اس موقف کی تصدیق کے لیے مغربی شارحین کی ابتدائی کتب میں سے لیے گئے اقتباسات کو آغا کے اردو تراجم کے متوازی پیش کروں گا تاکہ کسی بھی طرح کا کوئی ابہام پیدا نہ ہو سکے۔ اگر میرا موقف ثابت ہو جاتا ہے تو پھر دروغ گوئی کی بنیاد پر سراجی مقصد کو طول دینے کی کوشش کے طور پر شروع کی گئی "امتزاجی تنقید" کا سارا قصہ ہی دفن ہو جاتا ہے۔ ایسی صورت میں ضروری یہ ہو گا کہ آغا کے وہ نام نہاد حواری جنہوں نے آغا کو ایک علی درجے کا نقاد اور محقق ہونے کی غلہ منہی میں مبتلا کیے رکھا اور "امتزاجی تنقید" کو ایک حقیقی رجحان گردانتے رہے، ان پر لازم ہے کہ وہ سامنے آئیں اور میرے پیش کیے گئے دلائل کو غلط ثابت کریں۔ بصورت دیگر اپنے ادبی گنہوں کی معافی مانگیں، لیکن کفارہ ایسے لوگوں کی ادب و تنقید سے ہمیشہ کے لیے رخصتی کی صورت میں ہی ادا ہو سکتا ہے۔

آغا نے صرف سرقہ، ترجمہ اور چرہ پیش کیا ہے، مگر تاہم یہ قائم کیا ہے کہ وہ خود مغربی نقادوں کے خیالات کا تنقیدی جائزہ پیش کر رہے ہیں۔ میں اس باب میں ٹیرنس ہاکس کی "Structuralism and Semiotics" جو 1977 میں شائع ہوئی، اور جو تھن کلر کی دو مختصر ترین تصانیف پر عنوان "Saussure" جو 1976 میں شائع ہوئی اور "Barthes" جو پہلی بار ۱۹۸۳ میں شائع ہوئی، میں سے دو اقتباسات پیش کروں گا، جنہیں آغا نے بغیر کسی حوالے کے اپنے نام سے منسوب کیا ہے۔ واضح رہے کہ میں غلط بہ لفظ ترجمہ پیش کروں گا، چرہ خیالات کو نظر انداز کروں گا۔ سب سے پہلے میں کلر کی ایک اپنی مختصر تصنیف

”سیوسیر“ میں سے چند اقتباسات پیش کرتا ہوں۔
کلر لکھتا ہے:

It was Freud, Lionel Trilling says, who "made it apparent to us how entirely implicated we all are ... Individual actions and symptoms can be interpreted psychoanalytically because they are the result of common psychic processes, unconscious defences occasioned by social taboos and leading to particular types of repression and displacement..... as Durkheim argued, the reality crucial to the individual is not the physical environment but the social milieu, a system of rules and norms, of collective representations, which makes possible social behaviour... . Linguistic communication is possible because we have assimilated a system of collective norms which organize the world and give meaning to verbal acts. .. (P, 72-73).

آغا نے اس طویل اقتباس کو جوں کا توں ترجمہ کر لیا ہے:

”فرائیڈ کا خیال تھا کہ انفرادی اعمال اور آثار کا نفسیاتی تجزیہ اس لیے ممکن ہے کہ وہ ان مشترکہ، لاشعوری حد بندیوں کا نتیجہ ہیں جو سماجی امتناعات نے خواہش کو پاب زنجیر کرنے کے لیے قائم کر رکھی ہیں۔ اسی طرح درکھیم نے لکھا کہ فرد کے لیے اہمیت کا حامل وہ، دی ماحول نہیں جس میں وہ رہ رہا ہے، یہ وہ Social Milieu ہے جو سماجی قواعد کا اجتماعی سسٹم ہے۔ سیوسیر کا نظریہ یہ تھا کہ لسانی سطح پر ترسیل اس لیے ممکن ہے کہ ہم نے اپنے بطون میں اجتماعی لسانی قواعد کا ایک سسٹم بنا رکھا ہے جو نوع انسانی کا مشترکہ سرمایہ ہے“ (امتراجمی تنقید۔۔۔ ص ۴۹)۔

توجہ طلب نکتہ یہ ہے کہ اس اقتباس کے آغاز میں کلر نے لیونل ٹرلنگ کے حوالے سے فرائیڈ کا ذکر کیا ہے، لیکن آغا نے ٹرلنگ کا کہیں حوالہ نہیں دیا اور سارے اقتباس کو واوین میں رکھنے کی بجائے، اسے اپنے تجزیے کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس اقتباس کو پیش کرنے کے بعد آغا نے سیوسیر ہی کی کتاب سے ایک اقتباس انگریزی میں جوں کا توں پیش کیا ہے جسے سیوسیر نے مثل فو کو سے مستعار لیا ہے اور باقاعدہ نو کو کا

حوالہ بھی درج کیا ہے۔ اقتباس کچھ یوں ہے:

As Michel Foucault writes, "the researchers of psychoanalysis, of linguistics, of anthropology have decentered the subject in relation to the law of its desire, the forms of its language, the rules of its actions, or the play of its mythical and imaginative discourse" (Saussure, P 78).

آغا نے اس کے ماخذ کا کہیں ذکر نہیں کیا۔ آغا نے صفحہ نمبر کا حوالہ اس لیے نہیں دیا کہ کہیں ان کا پیش کیا گیا ترجمہ سامنے نہ آجائے۔ اس کے علاوہ آغا سے یہ غلطی بھی سرزد ہوئی ہے کہ انھوں نے فوکو کے "Imaginative" کی جگہ "Un-imaginative" کا لفظ استعمال کیا ہے، جس سے پورے اقتباس کا مفہوم ہی تبدیل ہو جاتا ہے۔ وہ قاری جنھوں نے فوکو کو براہ راست سمجھی نہیں پڑھا، وہ اس فقرے کو پڑھنے کے بعد فوکو کے نظریے کی درست تفہیم نہیں کر سکتے۔ جب اس معنی میں اس حد تک تبدیلی کا مکان ہو، وہاں مکمل احتیاط سے کام لینا لازمی ہوتا ہے (دیکھیں، متزاجی تنقید۔۔۔ ص ۵۰-۴۹)۔ اس غلطی کو کتاب کے اگلے ایڈیشن میں درست کیا جاسکتا ہے۔

سیوسیر مزید لکھتا ہے کہ

Saussure, Durkheim and Freud have chipped away at what previously belonged to the subject until it has lost its place as centre or source of meaning... When man speaks he artfully "complies with language"; language speaks through him, as does desire and society (P, 78)

آغا نے اس اقتباس کو بھی بغیر کوئی حوالہ دیے لفظ بہ لفظ ترجمہ کر دیا ہے۔ آغا کا اقتباس ملاحظہ ہو "فرائیڈ، سیوسیر اور ورکھیم، تینوں نے فرد کی مرزوی حیثیت پر کاری ضرب لگاتے ہوئے اسے محض ایک ذریعہ قرار دیا ہے ان کے بقول جب فرد کوئی حرکت کرتا ہے تو خواہش اسے اکرے کار بنا رہی ہوتی ہے، جب وہ بولتا ہے تو زبان اسے بنا کر بولتی ہے، اسی طرح سوسائٹی جو اس کی ذات کے اندر موجود ہے، اسے ایک ہتھیار کے طور سے استعمال کرتی ہے" (امتزاجی تنقید۔۔۔ ص ۵۰)۔

واضح رہے کہ جو کچھ سیوسیر نے مستعار لیا ہے اسے وادین میں رکھا ہے۔ آغا نے نہ ہی حوالہ پیش کیا

ہے اور نہ ہی کسی اقتباس کو دواوین میں رکھ کر پیش کر رہے ہیں۔

اب میں ٹیرنس ہاکس کی کتاب "Structuralism and Semiotics" سے چند اہم اقتباسات وزیر آغا کے اسی کتاب سے ترجمہ کیے ہوئے اقتباسات کے متوازی رکھ کر پیش کروں گا تاکہ موازنہ کرنا مشکل نہ رہے۔ ذہن نشین رہے کہ اس کتاب میں سے آغانے اپنی کتاب کا ایک بڑا حصہ سرقہ کیا ہے۔ پہلے ہاکس کی جانب چلتے ہیں:

Literature of the second kind which can only be read in the sense of being "submitted to", he terms readerly (lisible). In it, the passage from signifier to signified is clear, well worn established and compulsory Literature, of the first kind, which invites us self-consciously to read it, to "join in" and be aware of the interrelationship of the writing and reading, and which offers us the joys of cooperation, coauthorship,.... he calls writerly (scriptible). In that sort of writing .. the signifiers have free play; no automatic reference to signifieds is encouraged or required Where readerly texts are static, virtually read themselves and perpetuates and established view of reality and an establishment scheme of value, frozen in time,... writerly texts requires us to look at the nature of language itself, not through it at a preordained "real world"..... writerly texts presumes nothing, admit no easy passage from signifier to signified, are open to the play of the codes that we use to determine them In readerly texts signifiers march, in writerly texts they dance (P, 114).

آغا کا ترجمہ ملاحظہ ہو:

”رولاں بارتھ نے جہاں لکھت کے دو طبقوں کی نشاندہی کی ہے، وہاں لکھت کی دو اقسام کو بھی نشان

:

”سوسیور کی پیش کردہ لسانی تر مورتی کے مشابہ ہے۔۔۔۔ جن میں سے پارول یعنی گفتار چا مسکی کی Performance کی طرح زبان کے نظر آنے والے پیٹرن کے مشابہ تھی، جب کہ مانگ اس گرامر، ساخت یا سسٹم تھا جو چا مسکی کی Competence کی طرح اس پیٹرن کے عقب یا بطون میں موجود تھا اور۔۔۔ گفتار کا پرت جو متنوع تخلیقات کی صورت نظر آتا ہے“ (امتزاز جی تنقید۔۔۔ ص ۹۶-۹۵)۔

لفظ بہ غلط ترجمہ دیکھنے کے بعد ہا کس کے ایک اور اقتباس کو دیکھتے ہیں

Poetry, the formalists insisted, was made out of words, not poetic subjects.. (P, 62)..... Literature seen thus is intrinsically literary: a self sufficient entity, not a 'window' thorough which other entities can be perceived. (P, 66).

آغا کچھ یوں ترجمہ کرتے ہیں:

”روسی ہینت پسندی، تمام تر توجہ تخلیق کے لسانی وجود پر مبذول کر کے یہ کہہ رہی تھی کہ شعری لفظوں سے بنتی ہے نہ کہ شعری موضوعات سے، یہ ایسی کھڑکی ہے جس میں سے آپ ”بابر“ کو نہیں دیکھتے، کھڑکی بجائے خود مرکب نگاہ ہے“ (امتزاز جی تنقید۔۔۔ ص ۹۳)

اس اقتباس میں دیکھیں کہ کس طرح آغا نے لفظ ”بابر“ کو واوین میں رکھ کر غلط تاثر قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اگر اسی لفظ پر نظر رکھیں تو اس سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ آغا نے صرف ایک ہی لفظ کسی دوسرے شارح سے مستعار لیا ہے، لیکن یہاں معاملہ اس کے برعکس ہے۔

ہا کس کے پیش کردہ ایک اور اقتباس کی جانب چلتے ہیں:

Literature is the form of art which derives most closely from language ... In short, where Whorf, Sapir and others argued that the "shape" of a culture's experience of the world, Todorov argues for a common human basis of experience which goes beyond the limits of a particular language ...(P, 96) . Like Greimas, Todorov begins with the notion that there exists, at a deep level, a "grammar" of narrative from which individual

stories ultimately derive. Indeed there exists a "universal grammer" which underlie all languages (P.95)

ہا کس نے اپنے اقتباس میں Shape اور Grammer جیسے الفاظ کو دواہن میں رکھا ہے جس سے ہم زہم ہا کس کا معنی تو بالکل واضح ہو جاتا ہے۔ تاہم آغا کا معاملہ اس کے قطعی طور پر برعکس ہے۔ آغا نہ صرف اس اقتباس کے ترجمے سے منکر ہیں بلکہ وہ پورے یقین سے اس اقتباس میں پیش کی گئی فکر کو اپنے نام سے منسوب کرتے ہیں، جب کہ ان دونوں اقتباسات کو ایک دوسرے کے متوازی پیش کرنے سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ آغا کا یہ اقتباس ہا کس کی کتاب سے غلط بہ نظر ترجمہ کیا گیا ہے۔ توجہ طلب نکتہ یہ بھی ہے کہ ہا کس کے برعکس آغا نے Whorf, Sapir اور Todorov کا ذکر تک نہیں کیا، ہا کس کے لیے ان کا ذکر لازمی تھا کیوں کہ وہ اپنے خیالات انہیں مفکرین سے اخذ کر رہا تھا، ادبی سچائی کی اہمیت کا ہا کس کو بخوبی ادراک تھا، مگر آغا نے ایسا کچھ نہیں کیا۔ آغا کا ترجمہ ملاحظہ ہو۔

”مثلاً زبان یک مشترک ذریعہ ہے جسے تمام متون بروئے کار لاتے ہیں، دوسری قدر مشترک وہ ثقافت ہے جس کے اندر متن تخلیق ہوتا ہے اور جس کے اندر ہی دیگر متون جنم لیتے ہیں، مگر جب ہم کسی دب پر کام لے کر رہتے ہیں تو اسے فقط ایک مخصوص زبان اور مخصوص کلمہ کے حوالے سے نہیں دیکھتے، اسے ذہن کے حوالے سے، اس Universal Grammer اور کلمہ کے حوالے سے، اس عالم گیر ثقافت کی روشنی میں بھی پڑھتے ہیں جو مختلف متون اور ثقافتوں کے عقب میں موجود ہوتی ہے اور جسے Deep Structure کا نام دیا جاتا ہے“ (متراجی تنقید۔۔۔۔۔، ص ۹۹-۹۸)۔

اس اقتباس کے آخری جملے میں آغا نے ”چاہیے“ کا غلط استعمال کر کے ایک بار پھر یہ تاثر دینے کی کوشش کی ہے کہ یہ خیال اس سے پہلے موجود نہیں تھا، شاید وہ خود ان ”گہری ساختوں“ کے ہونے کا ثبوت پیش کر رہے ہیں، جبکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ خیال تو دور و پیش کر چکا تھا، اور آغا نے صرف اس کا ترجمہ پیش کر کے ہی نظریہ سارہ ہوانے کی کوشش کی ہے۔

آغا نے ”متراجی تنقید۔۔۔۔۔“ کے صفحہ نمبر ۹۸-۹۷ پر جو انگریزی اقتباس پیش کیا ہے اسے بھی ٹیرنس ہا کس کی کتاب سے لیا گیا ہے، اور آغا نے اس کا اعتراف بھی کیا ہے، اگرچہ انہوں نے صفحہ نمبر کا حوالہ نہیں دیا۔ اسی طرح اپنی کتاب کے صفحہ نمبر ۱۰۰-۹۹ پر انگریزی میں پیش کیا گیا اقتباس جو ناقص کلمہ کی کتاب سے لیا گیا ہے، اقتباس ”گرچہ انگریزی میں ہے، تاہم صفحہ نمبر کا حوالہ کہیں نہیں ہے۔ حالانکہ انہی کتابوں سے اگنت اقتباسات غلط بہ نظر ترجمہ کرتے ہوئے انہوں نے اپنی کتاب مکمل کر دی ہے۔ اس سے میرے اس موقف کو

in novel ways On the contrary, it modifies what it consists of (P, 106).

لہذا آغا کے اقتباس کو مندرجہ بالا دونوں اقتباسات کا ترجمہ قرار دیا جاسکتا ہے۔
ہاگس کی کتاب سے ایک اور اقتباس پیش کرتے ہیں:

There do indeed exist writers who write about other things, and for whom the activity of writing is transitive, leading to other things But there also exists the writer for whom the verb "to write" is intransitive; whose central concern is not to take us "through" his writing to a world beyond it, but to produce writing. He is an author: what Barthes terms an *ecrivain* Unlike the writer (*scripteur*, *ecrivant*)..... (P, 112).

آغا کا بغیر حوالہ دیئے لفظ بہ لفظ ترجمہ ملاحظہ کریں۔

”بارت کا خیال ہے کہ بعض لکھنے والے اپنی تخلیقات کو ”ذریعہ“ بنا کر پیش کرتے ہیں یعنی حقیقت کی وساطت سے قاری کو دیگر منظموں کے بارے میں جانکاری مہیا کرتے ہیں۔ انھیں بارت نے *Ecrivain* کا نام دیا ہے۔ ان کے مقابے میں ایسے لکھنے والے بھی ہیں جو *writing* کو ”ذریعہ“ نہیں بناتے خود اسے مرکزِ نگاہ قرار دیتے ہیں۔ ان لوگوں کو اس نے *Ecrivain* کہہ کر پکارا ہے۔ دوسرے منظموں میں اس نے مقدم الذکر کو ”محرز“ کہا ہے جب کہ مبغیر لہذا کر کو ”مصنف“ کا نام دیا ہے“ (استراچی تنقید۔۔۔۔۔ ص ۹۷)۔
آغا نے اپنے اقتباس میں ”ذریعہ“ کو واوین میں رکھ کر اور بعض الفاظ کو نگریزی میں پیش کر کے یہ تاثر دیا ہے کہ شاید یہی الفاظ دوسروں سے مستعار ہیں، لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ آغا نے پورے اقتباس کو ترجمہ کیا ہے، اصول یہ تھا کہ جب الفاظ دوسروں سے مستعار تھے تو انھیں واوین میں رکھا جاتا، یہ پھر یہ لکھتے کہ ہاگس نے بارتھ کی تشریح کچھ یوں کی ہے، لیکن آغا نے ایسا نہیں کیا۔ جب تنہیم و تشریح ٹیرنس ہاگس نے پیش کی ہے تو اس بنیاد پر ”استراچی تنقید“ کے قصبے پر ایک بار پھر سوالیہ نشان لگ جاتا ہے۔

جو تھن کلر کی ایک مختصر کتاب ”بارتھ“ میں سے اس اقتباس کی جانب توجہ مبذول کرتے ہیں:

Structuralism takes from linguistics two cardinal principles: that signifying entities do not have essences but are defined by

networks of relations, both internal and external (P, 65)

Most important is Saussure's distinction between langue and parole, what one learns when one learns a language, and parole is speech. A restaurant menu represents a sample of a society's food grammar. There are 'syntactic' slots (soups, appetizers, entrees, salads, desserts) and paradigm classes of contrasting items that can fill each slot (the soup among which one chooses). (P, 59)

آغا کا ترجمہ ملاحظہ کریں۔

”ساختے کا ظاہر چہرہ ”رشتوں کا ایک جال“ ہے جس میں اشیا، ہر وقت ایک دوسرے سے جڑتے اور الگ ہوتی رہتی ہیں۔۔۔۔۔ مگر یہ کارکردگی ایک خاص سسٹم یا گرامر کے تابع ہوتی ہے جو ساختے کا مخفی چہرہ ہے۔۔۔۔۔ (سوسیور نے اسے زبان یعنی لانگ کہا تھا اور اس کے عملی اظہار کو گنتار یعنی Parole کہا تھا)۔۔۔۔۔ جب آپ کسی رستوران میں کھانے کی میز پر بیٹھتے ہیں۔۔۔۔۔ تو آپ دیکھتے ہیں کہ اس میں کھانے کی دو مدیں (Categories) ہیں۔۔۔۔۔ پہلی فہرست میں کھانے کی مختلف اقسام درج ہیں، مثلاً سوپ، چوں، سالن میٹھا وغیرہ یہ Syntagmatic فہرست ہے جس میں مختلف کھانے جڑ کر ایک Sequence بناتے ہیں۔۔۔۔۔ بائیں سے دائیں طرف کی فہرست میں کھانے کی ہر قسم کے سامنے س کے متبادل نمونے درج ہیں۔۔۔۔۔ یہ Paradigmatic فہرست ہے“ (امتراچی تنقید۔۔۔۔۔، ص ۳۶-۳۵)۔

لہذا یہاں سے یہ بھی واضح ہوا کہ آغا نے کلر کی کتاب سے یہ اقتباس فقط یہ فہرستوں کا ترجمہ کر دیا ہے۔ پہلے فقرے میں آغا نے ”رشتوں کا ایک جال“ کو داوین میں رکھا ہے، جس سے یہ واضح ہو جاتا ہے، انہیں الفاظ کے مستعار لیے جانے کا ادراک تھا۔ لیکن آگے چل کر انھوں نے کلر کی پیش کردہ مثال کو اس طرح پیش کیا جیسا کہ وہ خود یہ مثال پیش کر رہے ہیں۔ ضروری تھا کہ وہ یہاں اصل ماخذ کا ذکر کرتے، تاہم آغا نے ایسا نہ کیا۔

ہا کس کے ایک اور اقتباس کی جانب بڑھتے ہیں

Structuralism as this is presented by its French Propounders, this view of art serves to reintegrate form and content, and to present the work not as a container of a

message (Hawkes, P, 86).

کہہ سکتے ہیں

"اس سہنجے کا مقصد کسی پیغام کی ترسیل نہیں، وہ خود اپنا پیغام ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ ہیئت اور مو، وہ مختلف چیزیں نہیں، ہیئت خود اپنا مو، ہے" (متراجی تنقید۔۔۔ ص، ۹۷)۔

حیرت کی بات یہ ہے کہ "گنا کو یک یا دو فقرے کہنے کے لیے بھی ترجمے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ گرن کو سہنجے کی یہ جہد سہنجے کی تنقید کی تفسیر ہو چکی ہوتی تو ان کے لیے اس سارے قفسے کو اپنے الفاظ میں بیان کرنا مشکل نہ رہتا۔ اس اقتباس میں بھی ہمیں نہ بہتفق ترجمہ صاف نظر رہا ہے۔

آغا کے یک اور دلچسپ اقتباس کی جانب چلتے ہیں جسے آغا نے جان سرک کے مضمون پر عنوان "رویں ہارتھ" سے ترجمہ کیا ہے، یہ مضمون جان سرک کی مرتب کردہ کتاب "Structuralism and Since" میں موجود ہے۔ پہلے اقتباس کو دیکھتے ہیں:

Barthes has expressed over and over again for the philosophy to which existentialism was opposed that of essentialism. Essentialism holds that within each human individual there is some ultimate essence which does not change and which obliges us to behave as our lives unfold, within more or less predictable limits. It is a philosophy of determinism. Existentialism on the contrary preaches the total freedom of the individual constantly to change to escape determination by his past or any final definition by others. Existence precedes essence. In one way Barthes goes beyond Sartre in his abhorrence of essentialism. Sartre, so far as one can see, allows the human person a certain integrity or unity, but Barthes professes a philosophy of disintegration, whereby the presumed unity of any individual is dissolved into a plurality (P 53).

بذرا آغا کے ترجمے کی طرف چلتے ہیں:

”موجودیت سے وہ شروع ہی سے متاثر تھا اور Existence precedes essence کے مقولے کا گرویدہ تھا۔ صیت (Essentialism) کا مرکزی نکتہ یہ تھا کہ ہر شخص کے ائماق میں جو ہر موجود ہوتا ہے جو تبدیل نہیں ہوتا۔ دوسری طرف موجودیت (Existentialism) اس بات کی داعی تھی کہ فرد تبدیلی سے ہم کنار ہونے کے معاملے میں قطعاً آزاد ہے۔ معنی وہ فیصلہ کرنے کے عمل میں مختار ہے اور ماضی کے جبر کی زد پر بالکل نہیں۔ بارت ابتدا سارترے سے بھی زیادہ اصلیت کے نظریے کا مخالف تھا اور فرد کو وحدت کی بجائے کثرت کا نمائندہ قرار دیتا تھا“ (استر جی تنقید۔۔۔ ص ۶۴-۶۳)۔

اس اقتباس میں صرف ایک دو فقروں کی ترتیب بدل کر آغا نے سارے اقتباس کو بغیر کوئی حوالہ دینے یا اس اقتباس کو داوین میں رکھے اپنے نام سے منسوب کر لیا ہے۔ آغا یہاں بلاشبہ یہ تاثر دے رہے ہیں کہ بارتھ اور سارتر کے افکار کے مابین فرق کی تفہیم ان کے اپنے تجربے کا نتیجہ ہے، جبکہ یہ تاثر دونوں اقتباسات کو ساتھ ساتھ پڑھنے کے بعد بالکل ہی ختم ہو جاتا ہے۔

ان تراجم کے علاوہ ایک درجہ ت انگیز مریہ ہے کہ وزیر آغا نے مذکورہ کتاب میں جتنے بھی انگریزی کے اقتباسات پیش کیے ہیں، ان میں سے ایک یا دو کو چھوڑ کر باقی کسی بھی اقتباس کے اختتام پر صفحہ نمبر کا کوئی حوالہ نہیں دیا گیا۔ اس کی وجہ بالکل واضح ہے۔ آغا نے یہ اقتباسات ان کتابوں سے اٹھائے ہیں جن میں سے انھوں نے بغیر کسی حوالے کے تراجم پیش کیے ہیں۔ اس سے یہ بھی عیاں ہوتا ہے کہ ان کے ذہن میں یہ نکتہ موجود تھا کہ گر، انگریزی اقتباس کے آخر میں صفحہ نمبر کا حوالہ دے دیا تو ممکن ہے کہ قاری خود ان مآخذات تک رسائی حاصل کر لے، جس کو پوشیدہ رکھنے میں آغا نے اپنی بہتری سمجھی۔ انگریزی کا اقتباس پیش کرنے سے یہ عیاں ہوتا ہے کہ اس اقتباس کو کسی انگریزی کتب سے جوں کا توں پیش کیا گیا ہے۔ یہ تو ممکن نہیں ہے کہ کسی انگریزی اقتباس کو اردو سے ترجمہ کر کے پیش کیا جا رہا ہے۔ جب اقتباس انگریزی میں ہے تو پھر جہاں سے اس اقتباس کو لیا گیا ہے اس کے مآخذ اور صفحہ نمبر کا حوالہ دینے میں کوئی حرج نہیں ہوتا۔ آغا کا خیال تھا کہ شاید سب قاری انور سدید جیسے ہوتے ہیں، جو تنقیدی بصیرت سے مکمل طور پر عاری ہوتے ہیں۔ میں اپنے اس دعوے کی صداقت کو ثابت کرنے کے لیے آغا ہی کی کتاب کے صفحہ نمبر، ۱۸، ۳۹، ۵۰، ۵۳، ۶۷، ۹۱، ۹۲، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰ کا حوالہ دینا چاہوں گا۔ ان کے علاوہ چند ایک انگریزی اقتباسات کے سامنے صفحات کی تفصیل درج ہے، جس سے یہ تاثر قائم کیا گیا ہے کہ شاید آغا نے بارتھ کی ان کتابوں کا خود مطالعہ کیا ہے، جو کہ قطعاً غلط ہے۔ جو اقتباسات آغا نے پیش کیے ہیں وہ سب

نکھر، پاس اور سڑک کی مختصر کتابوں میں موجود ہیں۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ آغا نے انہی کتابوں سے اقتباسات لیے لیکن یہ قاری کو انورسہ یہ سمجھتے ہوئے چاند کو ٹھنی رکھنے کی کوشش کی، ورنہ کوئی وجہ نہیں تھی کہ انگریزی کے اس حصے پر اس کا نمبر نہ لکھا ہو، جہاں سے اقتباس اٹھایا گیا ہے۔

ن تمام حوالوں کے پیش کیے جانے اور اس سے نکالے گئے نتیجے سے ایک نکتہ یہ بھی سامنے آتا ہے کہ آغا کا مطالعہ بہت گہرا اور مغربی فلسفے اور تنقید کے بارے میں ان کی تمام تر تفہیم و تعارفی کتابیں لکھتے والے، مغربی شارحین کے، سے ہوتی تھی۔ اگرچہ حقیقی معنوں میں ایک سکا لرا، تاہم یہ محقق ہوتے تو اس طرح کی حرمت کی میدان سے نہیں کی جاسکتی تھی۔ ہمارے ہاں امید یہ ہے کہ کسی ایک ایسے انسان کو بڑا اتحاد، محقق یا ریکارڈ تصور کر لیا جاتا ہے جو خود مغربی ترجموں کی وساطت سے بڑھتا ہے اور پھر اس کے معتقدین کا ایک جہم خنجر مزہ میں کی صورت اس کی پرستش شروع کر دیتا ہے۔ آغا کے ساتھ بھی یہی کچھ ہوا۔ آغا کے ارد گرد جو جہم خنجر موجود تھا، اس میں سے کسی بھی انسان میں اتنی صداقت نہیں تھی کہ وہ خود مغربی فلسفوں اور تنقید کا ہر ورستہ مطالعہ کرتا اور اس کے بعد آغا کے کام کو دیگر مغربی تلامذوں کے مقابلے میں رکھ کر جانپنا۔ اگر کوئی شخص یہ کوشش کرتا ہے تو اسے بہت حقیقت سے کام لینا پڑتا ہے کہ کہیں کسی مغربی مفکر کے انکار کو آغا کے افکار سمجھ کر پیش نہ کر دیا جائے۔ اور یہ کہ اگر آغا کے کام کا ایک بڑا حصہ ترجمہ و ترجمہ ہے تو آغا کا ان مغربی مفکروں سے تعلق جائز دیکھ کر پیش کیا جاسکتا ہے، جن کے انکار کا سرقہ، ترجمہ، ترجمہ، ترجمہ کر کے آغا خود کو اپنے سے کم تر لوگوں میں ایک بڑا "نماؤ" ثابت کرنے میں کامیاب ہوئے۔

اب تک یہاں جو اقتباسات پیش کیے گئے ہیں ان سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ آغا نے روسیہ، ہندو، ہندی، تنقید، ساختیات اور بعد ساختیات کی بنیاد رکھنے والے کسی بھی مفکر کی کسی بھی کتاب کا مطالعہ نہیں کیا۔ انہوں نے صرف شارحین کو تھوڑا بہت پڑھ کر ان کے ترجمے پیش کر دیے۔ ایسی صورت میں "اقتباسی تنقید" کے نام پر انہوں نے جو عمارت کھڑی کی تھی، وہ سرقوں، ترجموں اور چربوں کی حقیقت کے ساتھ ہونے سے مست مست نیچے گر جاتی ہے۔ اور آغا کے وہ اندھے معتقد جن کی زندگی کا مقصد صرف آغا کی بڑائی اور عظمت کو بیان کرنا تھا، ان کے پاس اب آغا کی عظمت بیان کرنے کا کوئی جواز باقی نہیں رہتا۔ جو کم علم لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ آغا ایک وسیع المطالعہ شخصیت ہیں، ان کے علم کی وسعت اتنی زیادہ ہے کہ ان کی شاعری ان کے مٹی خزانے کے سامنے دب گئی ہے۔ ان کو چاہیے کہ آغا کی علمیت کے راز کے آشکار ہونے کے بعد جہاں خود کو کونسا شروع کریں تو وہاں آغا کو شعری میدان میں از سر نو داخل کریں، شاید اس میدان میں آغا کو کچھ دیر کے لیے زندہ رکھا جاسکے۔

آغا کی تحریروں میں دیگر کئی اردو نقادوں کے برعکس ایک اور رجحان بھی موجود ہے۔ وہ یہ کہ آغا کہیں کہیں، ایک موقف بھی اختیار کرتے ہیں۔ مغربی شارحین کی کتابوں سے اقتباسات پیش کرنے کے بعد، ان کی تفہیم کیے بغیر، اچانک ان سے انحراف بھی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ مغربی مفکرین کا طریقہ کار ہمیشہ منطقی ہوتا ہے۔ آغا کا طریقہ کار غیر عقلی اور غیر منطقی ہے۔ وہ کسی بھی وقت اپنی حد درجے کی موضوعی طبع کا غیر عقلی استعمال صرف اپنی طبع کی تسکین کی خاطر کرتے ہیں۔ جو لوگ نہیں جانتے کہ آغا صرف تراجم پیش کر رہے ہیں، ان کو شاید آغا ایک کثیر المطالعہ شخص معلوم ہوں۔ تاہم وہ وگ جو مغربی علوم کا اچھا خاصہ علم رکھتے ہیں، ان پر ایک طرف تو آغا کا محدود علم اور اس پر متزاد یہ کہ ان کا اپنا موقف اختیار کرنا بارگراں محسوس ہوتا ہے اور دوسری طرف آغا کے پیش کردہ دلائل انتہائی سطحی اور ناقص معلوم ہوتے ہیں۔ اگلے چند صفحات پر میں آغا کے اختیار کردہ موقف کا، بعد جدیدیت کی روشنی میں تجزیہ پیش کروں گا۔ یہاں میرا مقصد مابعد جدید تھیوری کی تنقید پیش کرنا نہیں ہے، صرف یہ واضح کرنا ہے کہ آغا کا، بعد جدید تنقید کا علم مکمل طور پر ناقص و باطل تھا۔ وہ اپنی شعری طبع کے اسیر تھے، اس لیے، دلائل کے بغیر اپنے موقف کی تصدیق چاہتے تھے۔ اس کے لیے انھیں انور سدید جیسے لوگوں کی حمایت حاصل تھی، جو نقاد ہیں، نہ ادیب اور نہ شاعر۔ آغا کی علمی پس ماندگی کا سبب یہی لوگ تھے۔

میں نے گزشتہ صفحات پر یہ وضاحت پیش کی ہے کہ آغا کا ہاتھ پر لکھا گیا مضمون جان سرک، میرنس ہاؤس، اور جو ناتھن کلر کی کتاب سے ہو، بہتر جملہ کیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آغا کو ہاتھ کے پیچیدہ نقطہ نظر کی تفہیم نہیں ہو سکی۔ آغا لکھتے ہیں

”ساختیاتی تنقید نے قاری کو صارف کی بجائے خالق کہا ہے یعنی اس بات پر زور دیا ہے کہ وہی متن کا اصل خالق ہے۔ اب صورتحال کچھ یوں ابھرتی ہے کہ ایک طرف تو (ساختیاتی تنقید کے مطابق) ادب کو مصنف تخلیق نہیں کرتا، اسے ادب کی شعریات اور کلچر کی کوڈز تخلیق کرتی ہیں اور دوسری طرف خود قاری بھی کوئی شخص نہیں، وہ متن یا کوڈز کی کثرت کا مظہر ہے۔ سوال یہ ہے، اگر قاری متون یا کوڈز کی کثرت کا مظہر ہے تو پھر مصنف کیوں نہیں؟“ (امتزاز جی تنقید۔۔۔ ۱۱۷)۔

آغا کے اس اقتباس کے تجزیے سے پہلے میں یہ ضروری سمجھتا ہوں کہ آغا کا ایک اور اقتباس پیش کروں تاکہ ان کی فکر میں مضمر تضادات کو نمایاں کیا جاسکے۔ آغا ”مصنف کو متن یا کوڈز کی کثرت کا مظہر“ قرار دینے کے بعد لکھتے ہیں:

”آغاز کار میں مصنف کو محض اس کی شخصیت تک محدود کر دیا گیا، پھر شخصیت کو ذات میں منقلب ہوتے

دیکھا گیا، آخر آخر میں متن و شعریات کا اظہار قرار دیا گیا تاہم اس سے یہ مراد کیوں لی جائے کہ شعریات نے مصنف کو بے دخل کر دیا، اس کے بجائے یہ کیوں نہ کہا جائے کہ مصنف کی ذات میں توسیع ہوئی اور شعریات کا نفاذ، مصنف کی ذات کے اندر کا رفرم دیکھا گیا“ (ایچا، ص ۱۲۶)۔

پہلے قتباس میں بتھیں کہ مصنف کو کوڈز اور کنونشنز کا ”مظہر“ تسلیم کر لیا جائے۔ ”مظہر“ کی اصطلاح کے استعمال سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ شعریات کا کوئی بھی نفاذ مصنف کی ذات کا حصہ نہیں ہے۔ مصنف خود اس نفاذ کی پیداوار ہے، یہ مصنف اس نفاذ کو محض تجرباتی سطح پر محسوس کرتا ہے۔ دوسرے قتباس میں فرماتے ہیں شعریات کا نفاذ مصنف کے متن میں موجود ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ”مصنف کوڈز یا کنونشنز کا مظہر“ نہیں، ان کا خالق ہے۔ ہذا تحریر وسیع سطح پر جن نئے تعلقات کی تشکیل کر رہی تھی، ”غنائے ان کا فہم حاصل کرنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ اس سے نتیجہ یہ نکلا کہ تخلیق کا قضیہ تحریر کی مرکزیت سے حل ہونا دکھائی نہ دیتا، اسے ہر سطح پر مصنف کی ذات کے تابع رکھنا لازمی ہے۔ ”غنائے ہارتھ کے بارے میں شارحین کی شرح کو پڑھ کر بھی اسے سمجھنے کی کوشش نہیں کی۔ مصنف کے جس تصور کو مسترد کر کے ہارتھ اور دریدا نے اپنے تنقیدی اور فلسفیانہ نفاذ کی بنیاد رکھی تھی، اسے آغا نے چھوڑ دیا ہے، کوئی بھی دلیل آغا کے کام نہ آ سکی۔ ایک بالکل سیدھی سی فلسفیانہ دلیل ہے کہ جب شعریات کا نفاذ مصنف کے باطن میں موجود تصور کیا جاتا ہے تو اس کی ہر شکل مصنف ہی کی ”تخلیق“ تصور کی جاتی ہے۔ اس دلیل کو رد و ردی تناظر میں تو دیکھا جاسکتا ہے، لیکن بعد جدید فکری تناظر میں اس دلیل کا خاتمہ، بعد جدید تنقید کو پڑھتے ہوئے خود بہ خود ہونے لگتا ہے۔ اس عمل سے مصنف کی منش کے حذف ہونے کی تصدیق نہیں ہوتی، نتیجہ روایتی تنقید کے برعکس نہیں بنتا۔ اگر یہی کچھ کرنا تھا تو پھر تحریر کی مرکزیت، حوالہ جاتی نکات کو چیلنج ورسٹنی فیر کے تسلسل کو قائم رکھنے کی بحث و تجزیات کی کیا ضرورت تھی۔ اگر تو یہ مرحلہ، بعد جدید تنقید سے آگے کا ہوتا تو پھر بھی کوئی حرج نہیں تھا۔ یہ معاملہ تو، بعد جدید تنقید سے کوسوں دور ہے۔ آغا نے جو کچھ کہا ہے، ایک مفروضہ ہے، اسے ثابت کرنے کے لیے ایک جامع فکری نفاذ تشکیل دینے کی ضرورت تھی، جو، بعد جدید تنقید کو خود میں مدغم کرنا، تاکہ گلا مرحلہ طے ہوتا۔ آغا نے اس اپنی خواہش کا اظہار کیا اور یہ سمجھا کہ انہوں نے تنقید کے مسائل کو حل کر لیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ آغا نے ”امتزاجی تنقید“ کے آخر میں دلائل سے نبرد آزما ہونے کا انتہائی طنزناہ ثبوت پیش کیا ہے۔ اس طرح کے رویے نئی نسل کے تنقیدی اذہان کو نقصان پہنچانے کے علاوہ اور کچھ نہیں کر سکتے۔

آغا یہ سمجھنے میں مکمل طور پر ناکام رہے کہ ہارتھ نے جس ”مصنف کی موت“ کا اعلان کیا تھا، وہ خود کو کوڈز یا کنونشن کا مظہر نہیں گردانتا تھا۔ وہ خود کو ان کوڈز یا کنونشنز کا ”مظہر“ کہنے کی بجائے ان کا خالق تصور کرتا

تھا۔ بارتھ کے نزدیک اس مصنف کو موت کے گھاٹ اتارنا ضروری تھا جو معنی کا منبع و خذ بننے کا دعویٰ کرتا ہے۔ ایسا جدید مصنف جو معنی کے حوالے سے اپنے مرکز و رخ خذ ہونے کے بارے میں تشکیک کا ظہر کرنے کو تیار نہیں ہے۔ وہ نہ صرف اپنی باطنیت سے معنی کو جنم دینے کا دعویٰ کرتا ہے بلکہ وہ خارجیت سے دستیاب 'نقوش' کو اپنی عدم تکمیل کا جواز سمجھنے کی بجائے، ان کی اپنی ہی ذات میں 'موجود' تعلقات کی بنا پر تخفیف کر کے، خود سے ہم آہنگ ہونے کے عمل کو حقیقی تخلیقی عمل سمجھتا ہے۔ جب تک مصنف کی مرکزیت برقرار رہتی ہے متن کو کسی دوسرے تناظر میں مصنف کی منشا سے قطع نظر پڑھنا اور پھر اس میں سے معنی کی کثرت کا جواز تلاش کرنا ممکن نہیں رہتا۔ اس لیے لازمی ہے کہ مصنف کی ڈی کنسٹرکشن کی جائے تاکہ معنی کی فراوانی کا مسئلہ حل ہو سکے۔ بارتھ کا مضمون "مصنف کی موت" ۱۹۶۸ میں شائع ہوا۔ اس میں وہ تمام فکری جہات موجود تھیں، جن کا دریدہ کو علم تھا اور بعد ازاں جن کی بنیاد پر دریدہ اپنی ڈی کنسٹرکشن کو توسیع دیتا رہا۔ تاہم فی الوقت ہمیں یہاں دریدہ کی ڈی کنسٹرکشن کو زیر بحث نہیں لانا، ہمیں بارتھ کے مضمون "مصنف کی موت" میں موجود تشکیلی عوامل کا تجزیہ پیش کرنا ہے۔ آغا جب 'تخلیق' کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو تخلیق سے اس لفظ کے روایتی معنی مراد لیتے ہیں۔ وہ یہ سمجھنے سے قاصر رہے کہ 'تخلیق' کا لفظ استعمال کرنے سے مصنف کا روایتی کردار ہی مراد لیا جاتا ہے۔ جب تخلیق سے مصنف کا روایتی کردار مراد لیا جاتا ہے، تو بعد جدید مفہوم میں معنی کی کثرت کا سوال اپنی جگہ پر برقرار رہتا ہے۔ آغا یہ سمجھنے میں ناکام رہے کہ مصنف کی امرکزیت ہی معنی کی کثرت کے سوال کا جواب تلاش کرنے کی شرط اول ہے۔ مصنف کی موجودگی سنی فائڈ سے عبارت ہے، جو سنی فائڈ کے تسلسل کو روکتی ہے۔ مصنف کو تسلیم کرنے کے بعد متن کو "پرتوں کا لامتناہی سلسلہ" کہنا درست نہیں ہے۔ یہاں ہم دیکھیں گے کہ خود بارتھ نے مصنف کی اصطلاح کو کن معنوں میں استعمال کیا ہے؟ سب سے پہلے یہ کہ بارتھ یہ تسلیم کرتا ہے کہ وہ جس مصنف کی موت چاہتا ہے "وہ ایک جدید تشکیل ہے۔۔۔۔۔ جس کا تحقق قرون وسطیٰ کی تجربیت، فرانسیسی عقلیت، اور تحریک اصلاح دین کے ذاتی اعتقاد کے ساتھ ہے، اس نے فرد کی تعظیم کو دریافت کیا" (تمثیل، موسیقی اور متن، ص ۱۴۳-۱۴۴)۔ انفرادیت کے اس تصور کو بارتھ نے سرمایہ داری آئیڈیالوجی کے ساتھ جوڑ کر پیش کیا ہے۔ لہذا یہاں پر یہ بھی ذہن نشین رہنا ضروری ہے کہ بارتھ کے پیش نظر بورژوازمعشرے میں پایا جانے والا انفرادیت کا تصور جس مصنف کے مماثل تھا وہ بلاشبہ مصنف کا بورژوا تصور تھا، جو معنی پر پہرہ بٹھاتا ہے، جبکہ تخلیق کے جس تصور کی خواہش آغانے کی ہے اس کے تحت "تخلیق" کو مصنف کی زندگی، اس کی شخصیت، اس کی ترجیحات، اس کے ذوق، اس کی 'ڈائری' اور اس کے 'تذکروں' کے حوالے سے جانا جاتا تھا (ایضاً، ص ۱۴۳) اور یہی مصنف کا جدید مفہوم ہے۔ اس تصور کا انہدام ہی قاری

کو ایک سے متاثر ہو کر کہتا ہے کہ جس سے متن میں معنی کے تسلسل کو قائم رکھا جاسکتا ہے۔

اب سوچیں یہ ہے کہ 'مصنف' کیا ہے؟ آغا نے اس حوالے سے انتہائی طفلانہ سوال اٹھایا ہے۔ آغا کے بقول "سوال یہ ہے، اگر قاری متون یا کوڈز کی کثرت کا مظہر ہے تو پھر مصنف کیوں نہیں؟" ضروری یہ تھا کہ آغا بارتھ کی دلیل کو اچھی طرح سمجھتے اور اس کے بعد اس سے آگے کی بات کرتے، تاہم افسوس ناک امر یہ ہے کہ آغا، بارتھ کی بنیادی دلیل کو سمجھ ہی نہ پائے، اگلی بات کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ وہ ابھی تک جدید مصنف کی خوش فہمی سے نہیں راستے میں ہی ٹکڑا رہے ہیں۔ اس سے میرے اس نقطہ نظر کو مزید تقویت ملتی ہے کہ آغا نے بارتھ کے اس مختصر اور اہم ترین مضمون کا مت حد نہیں کیا۔ آغا کی تفہیمی معیار پر ماتم کرنے سے پہلے بارتھ کے اس اقتباس کو دیکھیں:

The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture the writer can only imitate a gesture that is always anterior never original His only power is writings, to counter the ones with the other, in such a way to mix

as never to rest on any one of them (Image, Music Text 146)

لہذا یہاں یہ بھی عیاں ہو گیا کہ جس نکتے سے بارتھ کی دلیل کا آغاز ہوتا ہے، آغا اس کو چھو بھی نہیں پائے۔ آغا کے اس طفلانہ اعتراض کا جواب تو پہلے ہی سے بارتھ کے مضمون میں موجود ہے۔ بارتھ کہتا ہے کہ وہ مصنف کو ایک مرکز یا ماخذ کا درجہ دینے کے لیے تیار نہیں ہے۔ جہاں تک اس کو کوڈز کا مظہر قرار دینے کا سوچ ہے، اس کی تو بارتھ پہلے ہی تصدیق کر چکا ہے۔ اگر بارتھ کی مصنف کے اس مخصوص تصور پر تنقید اس کے نقطہ نظر کی وضاحت کر رہی ہے تو آغا کہاں بٹک رہے ہیں۔ آغا یہ نہ سمجھ سکے کہ جب مصنف کوڈز اور کنونشن کا "مظہر" بن جاتا ہے تو متن پر اس کی چوکیداری ختم ہو جاتی ہے۔ کوڈز اور کنونشن کا "مظہر" اور کوڈز اور کنونشن کا "خالق" ہونے میں بہت زیادہ فرق ہے۔ "مظہر" ایک ایسا ظاہر ہے جو اپنے اظہار کے لیے "عقب" میں ایک نظام کا محتاج ہے۔ یہی اس کی خود مختاری پر ضرب ہے۔ آغا یہ جان ہی نہ پائے کہ مصنف کو "مظہر" کی سطح پر تسلیم کرتے ہوئے، اسے وہی درجہ دلوانے کے لیے فکری سطح پر تضادات کا اظہار کر کے انہوں نے اپنی بی نقی کر دی۔ اس سے ان کا باطنیت کا مقولہ بھی دم توڑ گیا، جہاں سے معنی کی تشکیل کا سلسلہ جاری رہتا تھا۔ پہلے قاری کو "مظہر" کہا اور اس کے بعد یہ تقاضا کیا کہ مصنف کو ایسا کیوں نہ سمجھ گیا؟ اگر مصنف کو "مظہر" تسلیم کر لیا جائے، تو باطنیت کا نظام دم توڑ دیتا ہے۔ وہ معنی کا منبع و ماخذ نہیں، اپنے وجود کے اظہار کے

یہ جن اصول و قواعد کا محتاج ہے وہ ایک اجتماعی عمل کا نتیجہ ہیں۔ حیرانگی اس بات پر ہے کہ آغا اپنی کتاب میں متن کی تشکیل کی وضاحت کے دوران میں ثقافت کے کردار کو تسخیم کرتے رہے ہیں۔ اس کے باوجود وہ اس غلطی کا ارتکاب کر گئے۔

اسی مضمون میں تھوڑا آگے چل کر آغا لکھتے ہیں کہ مصنف "فنی تقاضوں" (یعنی *a priori* aesthetics کے تقاضوں) کے تحت اسے گھٹاتا، بڑھاتا، کاٹتا، چھانٹتا بدلتا بھی ہے تا آنکہ اس کے "اندروالے" کی فنی طلب پوری نہ ہو جائے۔ دوسری بات یہ کہ متن، مصنف کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتا کیوں کہ شعریات کے دھگے کو سوئی کے سوراخ سے گزرتا ہی پڑتا ہے۔۔۔۔۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مصنف سوئی کا ایسا سوراخ ہے جس میں سے شعریات کا دھگہ جب گزرتا ہے تو منقلب ہو کر "متن" میں تبدیل ہو جاتا ہے" (ص، ۱۱۸-۱۱۷)۔ شعری اصول و قواعد کی بدیہی حیثیت کو تسخیم کرنا ایک فاش غلطی ہے۔ ہیئت، بدیہی حیثیت میں، فلسفہ جمالیات کے لیے ایک خالی تجربہ تو ضرور ہو سکتی ہے، مگر اصول و قواعد کی غیر مبہم اور واضح شکل ہرگز نہیں۔ کوڈز اور کنونشن کا تمام نظام مصنف کے باطن میں مضمر نہیں، بلکہ فنی تشکیل ہے۔ اسے مصنف کے اندر سمجھنا مصنف کے تصور کی غلط تفہیم ہے۔ اس "اندروالے" کو، کتابی عمل سے گزرتا ہی پڑتا ہے۔ آغا کی پیش کردہ یہ دلیل (اگر اسے دلیل کہا جاسکے) ایسی ہے جسے جدید فلسفہ جمالیات سے قبل استعمال کیا جا چکا ہے۔ متن کو آزاد کرانے کے لیے اس دلیل کو منہدم کر دیا گیا ہے۔ اس دلیل میں عام طور پر ان لوگوں کو دلچسپی ہوتی ہے، جنہیں کسی نہ کسی حوالے سے اپنی تخلیق نہ حیثیت کا اثبات درکار ہو۔ اگر دیکھا جائے تو آغا نے، بعد جدید تنقید کے مساوی ایک ایسی دلیل کو استعمال کیا ہے، جو ابھی مابعد جدید تنقید سے بے خبر ہے۔ مابعد جدید تنقید "اندروالے" کی خود مختار نہ حیثیت کا انکار کرتی ہے۔ مابعد جدید تنقید، بالخصوص بارتھ کے نظریہ ادب کے حوالے سے آغا کی ایک غلطی یہ ہے کہ وہ "متن" اور "مصنف" کا اکٹھا استعمال کر رہے ہیں، جو کہ ممکن نہیں ہے۔ متن، مصنف کے انکار سے عبارت ہے، اس کی "*a priori*" حیثیت کا قائل نہیں ہے۔ وہ تحریر، جو ادب و شعریات کی بنیاد ہے، آغا اس سے قبل ہی مصنف کے وجود کو تصور کر رہے ہیں، جو تحریر کی مرکزی حیثیت کے بعد کسی صورت بھی ممکن نہیں ہے۔ بارتھ ان دلائل کا ابطال کر کے ہی اگلے مرحلے میں پہنچتا ہے۔ آغا شارحین کے تراجم پیش کر کے، فکری اعتبار سے ان سے آگے جست لگانے کے بعد پھر واپس لوٹ آتے ہیں۔ اگر مصنف کی اصطلاح کا استعمال کرنا ہے تو اس کے تمام تاریخی مفاہیم سمیت ہی کرنا ہوگا۔ تحریر کی مرکزیت قائم ہونے کے بعد یہ دیکھا جاسکے گا کہ اب مصنف کس مفہوم میں باقی رہتا ہے۔ اگر وہ تحریر کی مرکزیت قائم ہونے کے بعد متن کا حصہ بنتا ہے تو اس کی حیثیت مصنف کی نہیں رہتی، وہ ایک "سبجیکٹ" کے

طور پر جانا جاتا ہے جس کا تجزیہ تحریر کی مرکزیت کی بنا پر ہوگا۔ بارتھ اس حقیقت سے باخبر تھا۔ بارتھ کے اپنے غلط میں ”جدید تحریر کنندہ کے بعد دیگرے متن کے ساتھ ہی جنم لیتا ہے۔“ وہ کسی ایسے وجود سے پس نہیں ہے جو جو تحریر سے پہلے ہو یا اس سے تجویز کر جائے“ (ایچ، میوزک، متن، ۱۳۵)۔ ”زبان سبیکٹ کو جانتی ہے Person کو نہیں“ (ایہا، ص، ۱۳۵)۔ اور یہ سبیکٹ تحریر میں داخل ہونے سے قبل کسی بھی معنی کو اپنی ذات میں سمیٹے ہوئے نہیں بیٹھا رہتا۔ پس واضح یہ ہوا کہ اگر تحریر سے قبل کوئی ”خالق“ موجود نہیں ہے جو معنی کو جنم دیتا ہو تو پھر تحریر کی مرکزیت قائم ہونے کے بعد آغا نے کون سا طریقہ کار وضع کیا جو کسی ایسے ”خالق“ کے وجود کا اثبات کر سکے؟ میرے نزدیک آغا کسی ایسے طریقے کے قریب پہنچا تو دور صحیح طور پر بارتھ کی تصویر کی کو سمجھ ہی نہیں پائے۔

فلسفہ جمالیات کی رو سے دیکھا جائے تو آغا کی خواہش سے کہیں زیادہ مضبوط دلائل اٹھا رہیں اور انیسویں صدی کے مغربی فلسفہ جمالیات میں پیش کیے جانے والے ہیں۔ آغا جب *a priori* "aesthetics" کا ذکر کرتے ہیں تو یہ تاہم مت شدید ان کے ذہن میں نہیں رہتا کہ "قبل تجربی جمالیات" کا قضیہ اٹھانے سے جمالیات سے متعلق وہی سوالات کھڑے ہوتے ہیں جو اٹھارویں اور انیسویں صدی کے فلسفہ جمالیات کا موضوع بنے رہے ہیں۔ اس طرح جس خیال کی انھوں نے خود تصدیق کی ہے کہ تھوری کوڈز اور کنونشنز کا مظہر ہے، اور مصنف کو بھی کچھ ایسا ہی سمجھنا چاہیے تھا، اس کی نفی ہونے لگتی ہے۔ کوڈز اور کنونشنز ثقافتی تشکیل ہیں۔ ان کا کردار تاریخ و رسالت کے اس جمالیاتی تصور سے متصادم ہے، جس کی جانب رجوع کرنے کا آغا نے منہ دیا ہے۔ "قبل تجربی جمالیات" میں جنی بریکسٹ معروض کی عکاسی کرنے والے احساس کو برتری حاصل تھی، اس میں اصول تو مد کا کسی فن پارے پر احاطہ اسے مزامہ اس جمالیات محض سے دور ہے جاتا ہے جس کی باطنیت میں فن پارے کی کیفیت کا احساس پنہاں ہوتا ہے۔ اصول و قواعد کا احاطہ یا ان کی پیروی برہنی جمالیات کی نفی سے عبارت ہے۔ آغا پر لازم تھا کہ اس طرح کی اصطلاحات کے استعمال سے ریٹائر کریں یا ان کو ان کے درست مفہوم میں پیش کریں۔ تنقید کو ایک شاعر کے طور پر نہیں، ایک فلسفی یا نقاد کی حیثیت سے سراہا کریں۔ خواہشات سے زیادہ دلیل پر انحصار کریں، مگر آغا غلطی پر غلطی کرتے رہے، ان کی اصلاح کرنے والا کوئی نہ تھا۔

آرٹا کی دلیل کا تجزیہ مابعد جدید تنقید کی رو سے کیا جائے تو یہ محض ایک لاعلم شاعر کی خواہش تو کہا جاسکتا ہے لیکن ایک باہم نقاد کی دلیل نہیں۔ بارتھ اس سلسلے میں اپنے ایک اہم مضمون "From Work to Text" میں اس کا جواب پیش کر چکا ہے۔ بارتھ کے اپنے الفاظ ملاحظہ کریں

[T]he Text is experienced only in an activity of production

(IMT, P, 157).

یہ تسلیم کرنے میں کوئی حرج نہیں ہے کہ فن کار ”کائنات“ اور ”چھانٹا“ ہے۔ ”کائنات“ اور ”چھانٹ“ سے زیادہ اس کا کوئی کردار نہیں ہے۔ اس کی کائنات، چھانٹ کو تسلیم کر لینے کے بعد اس کی حیثیت ”تخلیق کار“ کی نہیں رہتی، ایک ایسا تخلیق کار جو متن کو اپنی باطنیت پر، منحصر کرتا ہوا کہیں غائب سے وجود میں لاتا ہے۔ ہارتھ کو اس بات کا اور ک تھا، اسی لیے اس نے کہا کہ متن کو صرف پیدا اور کے عمل کے دوران میں ہی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ المیہ یہ ہے کہ آغا لگا تا غلط اصطلاحات کا استعمال کرتے چلے رہے ہیں۔ جب بورژوا نقاد زبان کی ”حقیقی“ قوت سے بے بہرہ تھے تو محض ترقی پسندوں کی مخالفت میں زبان کو مرکزیت عطا کرتے رہے، صرف اس لیے کہ ”سماج“ کے نام سے ان کی باطنیت پر زد پڑتی تھی۔ بورژوا اور بیٹی بورژوا اردو نقادوں نے ترقی پسندی کی مخالفت اور اپنی مجہول طبع کی تسکین کی خاطر یہ ”خدمت“ خوب سرانجام دی۔ وہ ادب کی حرکت اور سمت کا تعین کرنے میں ناکام رہے۔ ایک وقت ایسا بھی آیا کہ ادب کو محض تجربات کی آجگاہ تصور کر لیا گیا اور اس کے بعد ادب کے ہر تصور کا ہی انکار کر دیا گیا۔ زبان سے متعلق راز آشکار ہوتے رہے اور ایک لمحہ ایسا بھی آیا کہ بورژوا فن کار یا ادیب خود اپنے وجود کے اثبات کے لیے بھی زبان کا محتاج بن کر رہ گیا۔ اب جدیدیت کے مارے ہوئے شاعروں اور نقادوں کے سامنے کوئی راستہ نہ رہا۔ گلد مرحدے طے کرنے کی بجائے وہ ماضی میں پناہ لینے پر مجبور ہوئے۔ آغا نے بھی ”کھلے ذہن“ کا ثبوت مابعد جدید تنقید کی تشریح کرتے ہوئے دیا، مگر جونہی ان کے علم میں یہ بات آئی کہ اب ”خالق“ کے زندہ رہنے کے امکانات مخدوش ہیں، تو آغا نے بورژوا مفکروں کی طرح اس وقت غیر منطقی طریقہ کار اختیار کرتے ہوئے اس کا انکار کیا، جب منطقی نتائج کو قبول کرنا زیادہ معقول امر تھا۔ مستقبل کی جانب چنے سے انکار کی وجہ مجبوس طبع کی تسکین کے علاوہ اور کچھ نہ تھی۔ آج بھی اس نام نہاد لفظ ”تخلیق“ سے نجات نہیں پانا چاہتے۔ مابعد جدیدیت تک پہنچنے کی کوشش کی، مگر اس کے ہولناک نتائج دیکھ کر اٹے پاؤں واپس لوٹے۔ واپسی کا یہ عمل منطقی بنیادوں پر طے نہیں پایا، اس عمل میں انفرادیت کے جعلی تصور کے مٹ جانے کا خوف شامل ہے۔ نتیجہ یہ کہ الٹی سیدھی تعبیریں جاری و ساری ہیں۔ اب ان کا دھین زمین سے ہٹ کر آسمان کی جانب ہو چکا ہے۔ خود کو تسلی دینے کے لیے اپنی شاعری کو زمان و مکاں سے ماورا جیسے لفظوں سے سجاتے ہیں۔ اس کے باوجود یہ سمجھنے سے قاصر ہیں کہ اس خوفناک تصور میں ان کی انفرادیت کا مسئلہ حل نہیں ہوتا، وہ مزید منتشر ہوتی چلی جاتی ہے۔

ہارتھ کے پیش نظر ”تخلیق“ کا قضیہ جدید تشکیل ہے، جبکہ ہارتھ کو متن سے سروکار ہے۔ اگر روایتی مفہوم

میں تخلیق کا لحقہ ساتھ چپکا رہے گا تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ متن کے اس تصور سے، بغیر کسی بھی طرح کی دیکھ بھل کے نکار یا جارہا ہے، جس کی تشکیل ہارتھ کرنا چاہتا ہے۔ اس صورت میں اعلیٰ دلیل نہیں بن سکتی۔ متن اور تخلیق کے درمیان ایک واضح خط امتیاز کھینچنے کی ضرورت ہے، تاکہ موثر طریقے سے یہ کہا جاسکے کہ بعد جدید تنقید میں غفلت غفلت کس پائے جاتے ہیں۔ آغا یہ بھی سمجھنے میں آتا کہ مرہے کہ ”اثر“ ”خلاق“ اور ”تخلیق“ کی صداقت کو ترک نہ کیا تو سیوسیر کی لسانیات کی روشنی میں جس دال اور مدد کی بحث کو وہ بڑی خوشی سے متعارف کرتے رہے ہیں، اور پھر دریدا کی جس ڈی کنسٹرکشن کی وضاحت کے دوران میں سگنی فائدہ کی مرکزیت کو ختم ہوتے دیکھ کر، سگنی فائدہ کے تسلسل کا دعویٰ کرتے رہے ہیں تاکہ صوفیا کے حق میں جواز ترش یا جائے، یہ سارا قصہ قبل ارتقید ہی ختم ہو جاتا ہے۔ آغا کا المیہ یہ ہے کہ وہ پیچیدہ خیالات کی تفہیم سے قاصر رہے اور اس کے بعد ان پیچیدہ خیالات کے مابین باطنی ربط تلاش کرنا، ان کے لیے قطعی طور پر ممکن نہ تھا۔ مضمون کہتے وقت ان کے راستے میں سب سے بڑی رکاوٹ ان کی اپنی خواہش ہی ہوتی ہے۔

اس سے پہلے کہ میں آغا کے مزید افلاط کا تجزیہ پیش کروں، یہاں ضروری یہ ہے کہ پہلے ”متن“ اور ”تصنیف“ (Work) کے درمیان اسی طریقے سے فرق قائم کر دیا جائے جیسا کہ ہارتھ نے کیا ہے۔ آغا نے ہارتھ کے مضمون کے ترجمے میں اس تفریق کو کسی حد تک بیان کیا ہے، تاہم خیالات کا ترجمہ کرنے اور اس کے بعد ان مشکل خیالات کو سمجھنے میں بہت فرق ہوتا ہے۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ ہارتھ کو یہ ضرورت کیوں محسوس ہوئی کہ وہ ”متن“ اور ”تصنیف“ کے مابین امتیاز کو واضح الفاظ میں پیش کرے۔ یہاں یہ واضح رہے کہ ہارتھ کے پیش نظر متن کی تعبیر کا مسئلہ ہے، جسے وہ اپنی بنیادی خصوصیات کی بنا پر ”تصنیف“ سے الگ کرتا ہے۔ ہارتھ کی فکر میں اندرونی ربط پایا جاتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ کس وقت وہ کیا اور کیوں کر رہا ہے؟ ہارتھ کی کتاب ”ایچ، میوزک، متن“ میں شامل دو مضامین، ”مصنف کی موت“ اور ”تصنیف سے متن تک“ کو کٹھ پڑھنا اس لیے ضروری ہے کہ ”مصنف کی موت“، ”تصنیف“ اور ”متن“ میں پیش کیے گئے خیالات کے درمیان ایک باطنی ربط موجود ہے۔ ان دونوں کو سمجھنے سے ہارتھ کے خیالات تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔ اگرچہ S/Z بھی انہی کا تسلسل ہے، جس میں کوڈز اور کنونشن کی منسل بحث کا اضافہ کیا گیا ہے۔

ہارتھ نے تصنیف اور متن کے درمیان انتہائی بنیادی نوعیت کا امتیاز قائم کیا ہے جس کی تفہیم کے بعد ہی اگلے مرحلے کے طے ہونے کا امکان ہے۔ تصنیف کو کتاب کے مماثل ٹھہرایا جاسکتا ہے جو خالق کے روایتی تصور کے ساتھ موجود ہوتی ہے۔ تصنیف میں کیونکہ خالق اپنے روایتی تصور کے ساتھ موجود رہتا ہے، اس لیے اس میں مختلف تصورات کی معنی، مرکزیت، مآخذ، سگنی فائدہ، اقدار جیسا کہ اعلیٰ اور ادنیٰ کی فوقیتی ترتیب اور

جدید اور کل سکی مفہیم میں تقسیم ممکن ہے۔ روایتی تنقید کے تحت تصنیف سگنی فائدہ کے لامتناہی اتو کا منظر نامہ نہیں ہے۔ تصنیف میں سگنی فائدہ کی لامتناہیت اس فائل سگنی فائدہ پر منتج ہوتی ہے، جو لامتناہیت کے باوجود معنی کا مآخذ تصور کیا جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ سگنی فائدہ کا ایک اثباتی لمحے پر ختم ہونا لازمی ہے اور یہی اس کی حد ہے۔ آغا نے تصنیف اور متن کے درمیان واضح تفریق کو نہیں دیکھا۔ اس لیے ان کا ”حقیقتِ عظمیٰ“ میں انجذاب کا لمحہ دراصل اثبات کا لمحہ ہے، اثبات کا لمحہ فائل سگنی فائدہ سے وصل کا لمحہ ہے۔ اس کا اظہار آغا نے کئی جگہوں پر کھل کر کیا ہے، ”اگے چل کر میں صوفیا کے حوے سے اس کا جائزہ پیش کروں گا۔“ بارتھ نے متن کی وضاحت کے لیے اسے پیاز کے پرتوں سے تشبیہ دی ہے، لیکن مقصود اسے معنی کے تسلسل کو روکنے پر نہیں ہے۔ تحریر کی مرکزیت کی بنیاد پر سگنی فائدہ کی لامتناہیت اس کا اصل ہدف رہا ہے۔ بارتھ متن کے خدو خاں وضع کرتے ہوئے یہ ثابت کرتا ہے کہ آخری پرت کے ترنے کے بعد کوئی ایسا معنی نہیں ہوتا جسے حاصل کر لیا جائے اور اس کے بعد یہ اعلان کر دیا جائے کہ نقاد نے فائل سگنی فائدہ تک رسائی حاصل کر لی ہے، ہذا متن کی قرأت کا عمل مکمل ہو چکا ہے۔ اس سے پہلے کہ آغا کے نکالے گئے نتیجے کی جانب آئیں، پہلے آغا کے بارتھ کے اس ترجمہ شدہ اقتباس کو دیکھتے ہیں

”ساختی تجزیہ کوئی مخفی معنی دریافت نہیں کرتا کیونکہ تخلیق تو پیاز کی طرح ہوتی ہے جو پرتوں (نظموں) کے ایک عالم کے سوا کچھ نہیں؛ جس کا جسم کسی راز، کسی اصل اصوں سے عبارت نہیں۔ وہ کچھ نہیں سوائے پرتوں کے ایک لامتناہی سلسلے کے، جو اپنی سطحوں کی یکنائی کے علاوہ اپنے اندر کوئی شے نہیں رکھتا۔“ (استراجی تنقید، ص ۵۲)۔

بارتھ کے اس ترجمہ شدہ اقتباس پر آغا کا انتہائی مبہم تجزیہ ملاحظہ کریں، بارتھ کے بارے میں لکھتے ہیں کہ،

”اس کا یہ کہنا کہ کائنات کے Text میں کوئی معنی نہیں، اس لیے محل نظر ہے کہ کائنات پیاز نہیں جس کے پرت اُتار دیتے ہوئے آپ اس مقام پر پہنچ جاتے ہیں جس کے آگے کوئی اور پرت نہیں۔ کائنات کے پرت تو لامتناہی ہیں اور جب یہ سارے کے سارے اُتارے نہیں جاسکتے تو کوئی بھی رولاں بارت پورے وثوق سے کیونکر یہ اعلان کر سکتا ہے کہ پرتوں کے نیچے معنی موجود نہیں؟“ (استراجی تنقید، ص ۷۰)۔ کیا بارتھ نے یہ سب کچھ کہا ہے جو آغا نے اس سے منسوب کیا ہے؟ ہرگز نہیں۔ آغا اس کا ترجمہ کر کے بھی اس کو سمجھ نہیں پائے۔ بارتھ تو کہتا ہے کہ ”تخلیق پیاز کی طرح ہوتی ہے“، پیاز نہیں ہوتی کہ جس کا آخری پرت بھی اتر سکتا ہے۔ اسے آغا کی کم فہمی سمجھ جائے یا دروغ گوئی؟ پہلی بات تو یہ ہے کہ آغا وہ اقتباس پیش کرتے ہیں جس سے یہ

ثابت ہوتا کہ ہارتھ نے واقعی ایسا کہا ہے۔ دوسری بات یہ کہ خود آغا نے صوفیا کے حوالے سے سگنی فائڈ کے دیدار کا ثبات کر کے، "آخری پرت" کے اترنے کا دعویٰ ہی نہیں کیا، 'معنی' کا اعتراف بھی کیا ہے۔ اس کو ثابت کرنے کے لیے ان کے پاس کوئی بھی دلیل موجود نہیں ہے۔ آغا اپنی ہی دونوں باتوں میں پھنس چکے ہیں۔ ہارتھ پر تنقید کرنے کے لیے اس سے غلط اقتباس جوڑ دیتے ہیں۔ اس کے بعد کہتے ہیں کہ کائنات کے پرت لامتناہی ہیں، یعنی اس کے آخری پرت تک پہنچنا ممکن نہیں ہے۔ پھر سوال یہ ہے کہ جب آغا کے بقول صوفیا اس آخری پرت تک پہنچتے ہیں تو اس وقت پرتوں کے لامتناہی سلسلے کو کیسے قائم رکھا جاسکتا ہے؟ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ۔ متناہیت کے متوالے کو سمجھنے میں آغا کا مہوئے ہیں، ہارتھ نہیں۔ اس طرح آغا، ہارتھ کی تفسیری کو سمجھنے سے بھی قاصر رہے ہیں۔

آغا کی ایک غلطی یہ ہے کہ انھوں نے ہارتھ کی اصطلاح "Work" کا ترجمہ "تخلیق" کیا ہے، جو غلط ہے۔ "تخلیق" کا لفظ آغا کی باطنی خواہش کا نتیجہ ہے، جس کے تحت وہ خود کو خالق ثابت کرنے کی سعی میں مصروف ہیں۔ اس کے علاوہ آغا کا یہ اقتباس تصنیف اور متن کے بارے میں ان کی مکمل بھمی کو ظاہر کرتا ہے۔ آغا نے جو خیالات ہارتھ سے منسوب کیے ہیں ان کا ہارتھ سے کوئی تعلق نہیں۔ ہارتھ پیاز کی مثال تو ضرور دیتا ہے لیکن متن کی لامتناہیت کے قضیے کو سگنی فائڈ کی دریافت پر ختم نہیں کرتا۔ آغا جب یہ کہتے ہیں کہ کائنات کے سارے پرت اتارے نہیں جاسکتے یا یہ کہ وہ لامتناہی ہیں تو وہ ہارتھ کی نہیں صوفیا کے 'انجذاب' کے معنی کی نفی کرتے ہیں جن کے بارے میں وہ خود تسخیر کرتے ہیں کہ انھوں نے حقیقتِ عظمیٰ کا نظارہ کر لیا تھا۔ آغا جب "حقیقتِ عظمیٰ" کے بخارے کی بات کرتے ہیں تو فائڈ کی تصدیق کرتے ہوئے "کائنات" کے متن کو خود ہی محدود کر دیتے ہیں۔ وصل کا لفظ لامتناہیت کا خاتمہ ہے جو متن کی تحدید کے مترادف ہے۔ ہارتھ سگنی فائڈ کے اتوا اور سگنی فائڈ کی لامتناہیت پر زور دیتا ہے، اسی لیے اس نے تصنیف اور متن کے مابین واضح فرق قائم کیا ہے۔ اب ہارتھ کے اپنے اغاظ ملاحظہ کریں

The Text on the contrary, practises the infinite deferment of the signified, is dilatory; its field is that of the signifier and the signified must not be conceived of as 'the first stage of meaning' the infinite of the signifier refers not to some idea of the ineffable (the unnameable signified) but to that of a playing; the generation of the perpetual signifier (IMT P 158)

اگر صوفی وہ آخری پرت اتارنے میں کامیاب ہوئے ہیں جس کے نیچے معنی دبا ہوا ہے تو اس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ آغا متن کی اس تعبیر تک نہیں پہنچے، جو بارتھ کے پیش نظر رہی ہے۔ وہ صرف تصنیف کے اندر ہی فاعل مکتبی فائدہ کے ہونے کا یقین دلاتے ہیں۔ بارتھ اس سارے پس منظر سے بخوبی آگاہ تھا، اس لیے اس نے کہا کہ "تصنیف میں Monistic Philosophy کے لیے کچھ بھی پریشان کن نہیں ہے" (ایضاً، ص ۱۶۰)۔ تاہم متن کی ساخت اس کے بالکل برعکس ہے۔ تصنیف کے برعکس متن کا انحصار لامرکزیت کے تصور پر ہے۔ واضح رہے کہ جب ہم لامرکزیت کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے مراد صرف ایک اصطلاح نہیں ہے، مکمل فلسفیانہ و تنقیدی نظام ہے جو مرکزیت کی نمائندگی کرنے والے ایک بہت بڑے عقلاتی نظام کو "التوا" میں لے جاتا ہے۔

آغا کے ساتھ مسئلہ یہ ہے کہ وہ فلسفے اور تنقید کی پیچیدہ اصطلاحات کے کلاسیکی، جدید اور بعد جدید مفہیم میں امتیاز کرنے میں ناکام رہے ہیں۔ وہ ان اصطلاحات کے استعمال کے دوران میں ان مفہیم کو قطعاً نظر انداز کرتے ہوئے عجیب و غریب تشریحات پیش کرتے ہیں۔ اس طرح کی تحریریں قاری کا ذہنی معیار بلند کرنے کی بجائے اسے مزید ذہنی الجھاؤ میں مبتلا کیے رکھتی ہیں۔ مختلف ادوار میں تخلیق کردہ اصطلاحات کی تفہیم، تاریخی تسلسل میں ان کا بدلتا ہوا کردار اور اس کے بعد ان مختلف ادوار میں ختم شدہ اصطلاحات کے مفہیم کو ممیز کر کے ان کے مابین انسواکات، تخالف، تفریق، تضادات اور تنخیف کو متعین کرنے والے عوامل کو ذہن میں رکھتے ہوئے کسی نتیجے پر پہنچا جاتا ہے۔ آغا کو کسی نتیجے پر پہنچنے کے لیے کسی طریقہ کار کی ضرورت نہیں ہے، وہ کسی بھی وقت صوفی ہی کی مانند قلابازی لگا سکتے ہیں۔ صوفی اپنی ناکامی کو یہ کہہ کر چھپاتا ہے کہ وہ اپنے تجربے کو بیان نہیں کر سکتا۔ آغا فلسفے اور تنقید کی بحث کے دوران میں اسی قسم کی کیفیت کا شکار ہیں۔ وہ کسی بھی وقت یہ دعویٰ کر سکتے ہیں کہ ان کی اس قلابازی میں جو پراسراریت کا فرما ہے اس کو کسی بھی زبان میں بیان نہیں کیا جاسکتا کیونکہ تمام زبانوں کے "گنگ" ہونے کا امکان ہے۔ کسی بھی اہم نکتے کو بیان کرتے وقت زبان "گنگ" ہو سکتی ہے، لیکن غیر اہم حرکتیں کرتے وقت، نہ صرف یہ کہ انھیں بہ خوبی بیان کیا جاتا ہے، ان کی صداقت کو تسلیم کرنے پر اصرار بھی کیا جاتا ہے۔

اب تک کی بحث میں یہ بات عیاں ہو چکی ہے کہ فلسفے اور تنقید کے حوالے سے آغا کی تفہیم کا معیار ایک طفل مکتب سے زیادہ نہیں ہے۔ اسی حوالے سے میں آغا کے ایک اور اہم بیان کا تنقیدی جائزہ پیش کرنا چاہتا ہوں، ن کا۔ یہاں جس کا گہرا تعلق ان کی پیش کردہ گزشتہ معروضات کے ساتھ ہے اور اپنے پہلے بیانات کی طرح آغا اس اہم نکتے کا تجزیہ کرتے ہوئے عجیب صورتحال سے دوچار دکھائی دیتے ہیں۔ آغا نے یہ خیال

ظاہر کیا ہے کہ ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی تنقید میں ”گھپلا یہ ہوا کہ قاری کو مصنف سے ہم رشتہ کرنے کی بجائے اسے مصنف کی مسند پر بٹھا دیا گیا اور مصنف کو مسند سے محروم کر کے کہیں غائب کر دیا گیا۔ گویا پہلے مصنف مرکزہ تھا اور اب قاری ”مرکزہ“ قرار پایا“ (امترا جی تنقید، ص ۱۱۸)۔ مجھے حیرت اس بات پر ہے کہ آغا نے ساختیاتی تنقید کے بارے میں کیا پڑھا ہے اور کیا سمجھا ہے؟ مصنف کی مرکزیت کے کلاسیکی ور جدید منہ نیم کا تجزیہ تو میں گزشتہ صفحات پر پیش کر چکا ہوں، اب آغا نے قاری کو ”مرکزیت“ کے مسند پر بٹھا کر دیا ہے، اس لیے یہاں یہ بھی ضروری ہو گیا ہے کہ ساختیاتی، بالخصوص بارتھ کی تعبیری کے مطابق قاری کے حقیقی کردار کی وضاحت کی جائے تاکہ آغا کے پیش کردہ باطل خیال کا ابطال کیا جاسکے اور ساختیاتی تنقید کو اس کے درست چرائے میں سمجھا جاسکے۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ ساختیاتی تنقید تک تو مصنف کی برتری قائم تھی۔ مابعد ساختیاتی رجحان کے سامنے آنے کے بعد مصنف کی مرکزیت کو امارکزیت میں تبدیل کر دیا گیا، تاہم مصنف کی امارکزیت سے یہ تاثر کہیں بھی پیدا نہیں ہوتا کہ قاری کو امارکزیت کی مسند پر بٹھا دیا گیا ہے۔ ”میچ، میوزک اور متن“ کے تجزیاتی مطالعے کے بعد یہ حقیقت کھل کر ہمارے سامنے آ جاتی ہے کہ قاری کی مرکزیت کا شوشا اڑانا بالکل غلط ہے۔ جب ہم بارتھ کی کتاب S/Z کا مطالعہ شروع کرتے ہیں تو ابتدائی چند صفحات کے مطالعے کے بعد ہی حتمی بنیادوں پر یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ قاری کی مرکزیت کا سوال اٹھانا بالکل غلط ہے۔ میں مصنف کے روایتی اور جدید تصور کے بارے میں گزشتہ صفحات پر تفصیل سے بحث کر چکا ہوں، جس کے مطابق مصنف معنی کا مرکز اور مابعد تھا۔ آغا نے جب قاری کی مرکزیت کا دعویٰ کیا تو امارکزیت کے تصور میں مضمر افتراق کو سمجھنے سے قاصر رہے۔ مصنف ایک فائل سینی فائڈ تھا، اس کی تصنیف کی بہ تشریح اس کی نفسیت، اس کی زندگی اور اس کی ترجیحات کے حوالے سے کی جاتی تھی۔ بارتھ نے قاری کو ایک مخصوص نوعیت کی قرأت کا کردار سونپنے سے پہلے ہی واستاف الفاظ میں یہ بیان کر دیا تھا کہ

I is not an innocent subject, anterior to the text, one which will subsequently deals with the text as it would an object to d smantle or a site to occupy. This "I" which approaches the text is already itself a plurality of other texts, of codes, which are infinite, or more presisely lost (S/Z, P. 01).

غور کریں کہ کوئی ایسی جگہ نہیں جس پر قاری قبضہ کرنا چاہتا ہے۔ بارتھ کسی بھی ”سبجیکٹ“ کی مرکزیت کے تصور سے آگاہ تھا، خواہ وہ ”سبجیکٹ“ قاری ہی کیوں نہ ہو۔ وہ جانتا تھا کہ اگر ”سبجیکٹ“ کو پہلے ہی سے

لا متناہی کوڈز اور کنونشنز کا 'ثر' نہ دکھایا گیا تو اگلا چیخ قاری کی مرکزیت قائم کرنے کے مترادف ہو سکتا ہے۔ اگر سگنی فار کے تسلسل و تکثیریت کی وجہ سے قرأت کا عمل غیر ختم ہے، جس میں سگنی فائد کا کوئی مکان نہیں ہے تو مرکزیت کے تصور سے کیا مراد ہے؟ اگر کسی بھی صورت میں مغربی ڈسکورس کو اپنی اس روایتی سائنسی، تنقیدی، آئیڈیولوجیکل اور علمیاتی مرکزیت پر واپس نہیں پہنچتا تو نہ اسے صرف مصنف کی مرکزیت کو ختم کرنا ہے، بلکہ قاری کی مرکزیت کو قائم ہی نہیں ہونے دینا۔ اس نکتے کو مرکز، سگنی فار، سگنی فائد، معنی، تعین اور مآخذ جیسی کسی بھی ایک اصطلاح کی تفہیم سے خود پر آشکار کیا جاسکتا تھا، بد قسمتی سے آغا نے ایسا نہ کیا۔ اگر ہم یہ کہیں کہ سگنی فائد کا عمل میں آنا ضروری ہے تو "سجیکٹ" کو وجود میں لائے بغیر یہ ممکن نہیں، اگر یہ کہیں کہ مرکزیت کا خاتمہ ناممکن ہے تو معنی کی حتمیت سے نجات ممکن نہیں۔ اگر یہ نکتہ اٹھائیں کہ معنی تو متعین ہوتا ہے لیکن مرکزیت کی ضرورت نہیں تو ایسا بھی ممکن نہیں ہے۔ جہاں معنی یا سگنی فائد کی تعین کا مسئلہ ہوتا ہے وہاں معنی کو متعین کرنے والے وجود کا انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ان مفہیم میں معنی یا سگنی فائد کی 'موجودگی' تکثیریت کی نفی ہے۔ بہت سے شعرا کی یہ خواہش ہوتی ہے کہ ان کے لکھے ہوئے متن کو متن کی کثرت معنی کا 'مرکز' کہا جائے، وہ اس حقیقت کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ ایسا ان کی 'موت' کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ بہذا تحسین متن کی ہونی ہے نہ کہ اس کے نام نہاد "خالق" کی۔ ایک مخصوص طریقہ کار کی پیروی میں کثرت کا ذمہ قاری اٹھاتا ہے، جب کہ مصنف اس کی کثرت کے راستے میں خود کو کھڑا کر کے رکاوٹ ڈالتا ہے۔ ہاتھ کے اپنے الفاظ میں یوں کہ "متن کی تشریح کا مطلب۔۔۔۔۔ اسے معنی دینا نہیں، بلکہ اس کی تحسین کرنا کہ کثرت کی تشکیں کیسے ہوتی ہے" (ایس/ایڈ، ص ۵)۔ اگر مصنف کا کردار بھی ایسا ہی ہے تو پھر مصنف کی مرکزیت کو چیخ کرنا، دلین شرط ہے، مگر غافل تو ہمیں یقین دلاتے ہیں کہ شعریات کا تمام نظام مصنف کے عین میں موجود ہے، یعنی مصنف ہی اس کا حقیقی خالق ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ آغا نے مابعد جدید تنقید کو فیشن کے طور پر اختیار تو ضرور کیا، مگر، بعد جدید تنقید کے بنیادی تعلقات کی تفہیم کے بغیر جن نتائج کو قبول کرنے کی کوشش کی، ان کا کوئی امکان ہی نہیں تھا۔ اصطلاحات کے مفہیم کے مابین عدم امتیاز کی وجہ سے آغا کی تشریحات ایک خطرناک صورت حال اختیار کر گئی ہیں۔ قاری کے ذہنی الجھاؤ کا شکار ہونے کا امکان زیادہ ہے۔ اور سب سے زیادہ اس الجھاؤ میں آغا کے اپنے ہی شاگرد پھنسے ہوئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہ سب منطقی طریقہ کار اختیار کرنے کی بجائے احمقانہ حرکتیں کرنے میں مصروف رہتے ہیں۔

آغا کی باطل تشریحات کا سلسلہ بہت طویل اور بعض مقامات پر تو انتہائی مضحکہ خیز دکھائی دیتا ہے۔ لکھتے ہیں کہ "دال کی جگہ اگر معنی کا لفظ استعمال کیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ جب معنی "مقام" کو روشنی کے ہالے

میں سمیٹ رہا ہے تو اپنے وجود کا حلقہ کرتا ہے“ (امترا جی تنقید، ص ۱۲۷)۔ آغا کس وقت کیا کہتے ہیں، انھیں۔ جو خبر نہیں۔ ان کے ایک اور اقتباس کو اسی سے جوڑ کر پڑھیں تو سرچکرا نے لگتا ہے۔ جان سڑک سے تعلق کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ”کوئی بھی ”دل“ اگر ”مدلول“ کی طرف اشارہ نہ کرے تو وہ بے معنی آواز سے زیادہ حشیت نہیں رکھتا“ (امترا جی تنقید، ص ۵۷)۔ ایک بار پھر اسی بیان کو دہراتے ہیں۔ ”مدلول کے بغیر دل محض ایک بے معنی آواز ہے جب کہ دل کے بغیر مدلول خود کو ظاہر کرنے سے قاصر رہتا ہے“ (یہاں ص ۵۸)۔ آغا کے دونوں اقتباسات ایک دوسرے کی نفی کر رہے ہیں۔ ایک طرف وہ دل کو معنی کا نام دینا چاہتے ہیں، دوسری طرف دل کے بارے میں لکھتے ہیں کہ یہ ”بے معنی“ آواز ہے۔ اس کے بعد یہ درس دیتے ہیں کہ دل کو معنی سمجھ لیا جائے۔ ”نا نہیں جانتے کہ وہوں کو سمجھانے سے پہلے خود بھی سمجھنا ضروری ہوتا ہے۔“

”نا“ کا دل کو معنی سے بدنہ بالکل ایسے ہے جیسے یہ ہا جائے کہ گدھے اور انسان کے درمیان فطری اور رہتا کے نتیجے میں حاصل کی گئیں صدا جیتوں پر مبنی تمام تر تفریقات کو پس پشت ڈالتے ہوئے گدھے کو انسان سمجھ لیا جائے۔ ہمارے فلسفہ اور فلسفہ سانیات میں کسی مخصوص اصطلاح کا استعمال ایک خاص قسم کے معنی کی وضاحت کے لیے ہوتا ہے، کسی کی مجہول طبع کی تفسیر کے لیے اس کے حقیقی معنوں سے منحرف نہیں کیا جاسکتا۔ اگر یہ کام اتنا آسان ہوتا تو مغرب میں ہی سے پاچکا ہوتا۔ اور اگر کہیں مغربی نظریہ سازوں تک یہ خبر پہنچ گئی کہ اردو کے ایک نقاد نے ان کی اصطلاح گنگنی فار کے ساتھ یہ سلوک روا رکھا ہے تو ممکن ہے وہ لوگ اپنی تعمیر یوں کی اردو میں اشاعت پر پابندی نہ کر دیں۔ دل یا گنگنی فار کو تمام مغربی نظریہ سازوں نے اسی منہبوم میں استعمال کیا ہے، جس منہبوم میں سیوسیر نے اس اصطلاح کی تشریح کی تھی۔ دل، معنی نہیں ہے، محض آواز ہے جو معنی کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ مدلول وہ تصور ہے جو اس آواز کو سننے کے بعد ہمارے ذہن میں ابھرتا ہے۔ اگر زبان کی بدیہی اصولوں پر مبنی حشیت کو چیلنج کر دیا جائے تو مدلول کی دیگر تعلقات تک انہیں کا عمل باسانی طے پا سکتا ہے جنہی تعلقات کی نوعیت تبدیل ہو سکتی ہے، جس سے معنی کی تشریح یکسر تبدیل ہو جائے گی۔ بہر حال دل، مدلول اور نشان کا سارا قضیہ ہی ان دووں کے لیے ہے جو زبان کی ویس حشیت پر یقین رکھتے ہیں۔ اگر دل اور مدلول کے مابین تفریق قائم نہ کی جاتی تو ہاتھ اور دریدا سمیت کئی دوسرے مفکر اپنے نظریات کی بنیاد ان اصولوں پر رکھتی نہ اٹھ سکتے تھے۔ دریدا کو کیا ضرورت تھی کہ سیوسیر کی لسانیات کو بنیاد بنا کر، مغربی موجودگی کی مابعد الطبیعیات میں سے ایک مشترکہ بنیاد یا مآخذ کی دریافت کرنا اور اس کے بعد ان کی ڈی کنسٹرکشن محض اس لیے کرنا کہ ان تضادات کو نمایاں کر سکے جس کو نظر انداز کر کے معنی کے قضیے کو

اجاگر کیا گیا ہے۔ اس کو تو چاہیے تھا کہ آغا جیسی سوچ اپنا تا اور کہہ دیتا کہ دال ہی معنی ہے۔ اگر دال معنی ہے تو پھر مدلول کیا ہے اور کیا تھا؟ دریدا کیوں اتنی مشکل میں چلا گیا کہ اس نے ”فلسفے کی حدود“، ”تحریر اور افتراق“ اور ”تحریر اور مظہر“ جیسی کتابیں لکھنے کی ضرورت پڑی، جس میں اس نے تمام مغربی فلسفے پر از سر نو بحث کی، صرف ایک لفظ کو بدل کر کام چلا لیتا۔ دال تو محض آواز ہے، شعور کے ساتھ کیا سلوک کرنا ہے جو ہر لمحہ مدلول کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے، جس کا دریدا کو ادراک تھا، اسی لیے اس نے اپنی کتاب ”پوزیشنز“ میں یہ واضح کر دیا کہ ممکن ہے مابعد الطبیعیاتی موجودگی سے نجات نہ پائی جاسکے۔ اگر دال کو معنی گردانا ہے تو، بعد الطبیعیات اور لاتشکیل کے درمیان، امتیاز کو کیسے برقرار رکھنا ہے؟ مغربی مابعد الطبیعیات جو ہر لمحہ معنی کو وجود میں مانتی ہے، لاتشکیل اسے نا کافی گردانتے ہوئے اسے اتوا میں لے جانے کا کام کرتی ہے۔ تاہم دونوں کی ”موجودگی“ لازم ہے۔ اسی طرح اگر دال کو معنی سمجھ لیا تو آغا ”عقب“ کے مسئلے کو حل نہیں کر سکتے۔ دال تو وہ ہے جسے صوفیا نے مظہر گردان کر مسترد کر دیا تھا۔ مغربی فلسفے میں مظہر کو یک حقیقت سمجھا جو تنگتری جدلیات کے آفاقی اصولوں کی پیروی میں اپنے جوہر سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ اگر دال یا ”مظہر“ ہی اصل حقیقت ہے تو ”جوہر“ کی تشریح کیسے کرنی ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ ”جوہر“ موجود ہے، مگر مابعد جدید فلسفے میں ”مظہر“ یا دال کو اہمیت اس لیے دی گئی کہ حقیقت تک رسائی کے امکانات کو مخدوش کرنا مقصود تھا۔ دال کی فراوانی ہی ایک ایسا سلسلہ تھا جو عامی سامراجی نظام سے اس انداز میں ہم آہنگ ہو رہا تھا کہ لوگوں کے اذہان میں صرف یہ جاگزیں رکھنا تھا کہ ظاہر سے پرے معنی موجود نہیں ہے، جو ہے اسے غنیمت جانیں۔ عامی گلوبلائزیشن کا تقاضا ہے کہ منڈی میں یہ سوال ہی نہ اٹھایا جائے کہ جس سے اعلیٰ اور ادنیٰ کے درمیان امتیاز قائم کیا جاسکے۔ اگر ایسا ہوا تو گلوبلائزیشن کی حرکت رککنے کا خطرہ ہے۔ سرمایہ داری آفاقت کا تقاضا ہے کہ تسلسل کو اہمیت دی جائے۔ یہی وجہ ہے کہ مغرب میں اس نعرے کو بہت اہمیت دی گئی کہ ”سب چلتا ہے۔“ اگر غور کیا جائے تو واضح طور پر نظر آئے گا کہ مغربی ممالک میں صارفنی کلچر، جو معاشی گلوبلائزیشن کی بنیادی صفت ہے، وہ سنگنی فائر کے تسلسل کی منطق سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہے۔ یہی وہ اہم نکات ہیں جہاں پر آغا اور ان کا مکتبہ فکر سامراجی ہاتھوں میں کھونے کی مانند کھینے پر مجبور ہے۔

جونہی ہم آغا کے کچھ اور دعوؤں کی جانب توجہ مبذول کرتے ہیں تو مزید عجیب و غریب تشریحات ہمارے سامنے آتی ہیں، جو آغا کے ذہنی الجھاؤ کو نمایاں کرتی ہیں۔ آغا ”دال“ کو معنی تصور کر لینے کے بعد لکھتے ہیں کہ

”وقت ہر مقام پر رکتا ہے اور رکن“ ”لمحے“ کو نشان زد کرتا ہے، بالکل جس طرح Signifier جب

”مقا“ پر رکتا ہے تو خود کو مدلول یعنی Signified میں تبدیل کر لیتا ہے۔۔۔۔۔ ہر مقام کو چھوٹے ہی معنی کی توسیع ہو جاتی ہے یا یوں کہیے کہ معنی میں ایک نئے پرت کا اضافہ ہو جاتا ہے لہذا زماں کی طرح معنی بھی معدوم نہیں ہوتا، یہ ہر قدم پر معنی کی زنجیر میں اضافہ کرتا ہے۔۔۔۔۔ معنی کے حوالے سے مقام کو چھوٹے سے معنی کے باطن سے ایک اور معنی جنم دیتا ہے“ (استراجی تنقید، ص ۱۲۷)۔

یہاں پر آغا ساقیانی تھیوری کے ایک بالکل بے خبر طٹل مکتب کی شکل میں سامنے آئے ہیں۔ پہلے نحبوں نے ’دال‘ کو معنی تصور کر لیا اور اس کے بعد اسے ”رکنے“ کا پابند سمجھتے ہوئے اس میں توسیع کا اعلان کر دیا۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ ”رکنا“ ایک غیر علمی اور غیر فلسفیانہ اصطلاح ہے، جب فلسفیانہ مباحث کیے جاتے ہیں تو انھی اصطلاحات کا استعمال کیا جانا لازمی ہے، جنہیں فلسفے کی تاریخ وضع کرتی ہے۔ فلسفے کی تاریخ میں ”رکنے“ کی جگہ لفظ ’تعیین‘ کا استعمال کرنا اس لیے ضروری ہے تاکہ بحث کی علیت قائم رہے۔ مغربی فلسفے کا علم رکھنے والے جانتے ہیں کہ آغا نے کس قدر غیر ذمہ داری کا ثبوت دیا ہے۔ سب سے پہلے نحبوں نے ’دال‘ کو معنی تصور کر لیا، جو کہ ساقیانی تھیوری کے تحت کسی بھی صورت ”خود میں“ معنی نہیں ہے۔ اس کے بعد اسے ”رکنے“ (تعیین) کا سبق دے کر اس کی توسیع کا دعویٰ کر دیا۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ آغا کا یہ ’معنی‘ کیا شے ہے اور کہاں سے آتا ہے اور ”رکنا“ سے پہلے ہی معنی کے درجے پر پہنچ چکا ہے تو اسے خود میں وسعت پیدا کرنے کے لیے ’رکنا‘ کیوں پڑا؟ اس کے بعد یہ سوال اٹھتا ہے کہ اس معنی کے اپنے تعقلات کیا ہیں۔ کیا اس میں حرکت کا پہلو شامل ہے، جب وہ رکتا ہے تو ظاہری بات ہے کہ کہیں سے چلتا بھی ہے۔ کیا یہ زخود متحرک ہوتا ہے۔ اگر حرکت اس کی رازی صفت ہے تو یہ بھی تسلیم کرنا ہوگا کہ حرکت ’نشی‘ سے عبارت ہے۔ اگر اس نے اپنی ننگی کی تو اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ آغا کا ’معنی‘ تکمیل کے مرحلے میں داخل ہونا چاہتا ہے۔ اس کے بعد یہ اگلے لمحے اپنی تعین کے عمل سے نزلتا ہے اور خود کو وسعت دیتا ہے۔ خود کو وسعت دینے کا مطلب یہ ہوا کہ وہ خارج سے کچھ ایسی چیز مستعار لیتا ہے جو اس میں شامل نہیں ہے۔ اگر خارج کی بدست ہی اس میں وسعت آتی ہے تو اس سے یہ واضح ہو گیا کہ جس کو معنی کہا گیا وہ معنی نہیں تھا، محض عدم تکمیل کا احساس تھا، جو تکمیل کی جانب بڑھتا رہتا ہے، اور یہ سلسلہ رکنے والا نہیں ہے۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے مغربی فلسفے میں ان معاملات سے بڑی مہارت سے خبردار نہ ہوا گیا ہے۔ آغا نے ابتدا ہی میں جس ’دال‘ کو ’معنی‘ کا نام دے دیا، ہیگل کی اور کانتین فلسفے میں ان کے لیے ”Being“ کی اصطلاح استعمال ہوئی ہے۔ یہاں آغا کی ان طنزناہ تعبیروں کی وضاحت کے لیے ہیگل کے فلسفے کی گہرائی میں اترنا مناسب نہیں ہے، یہ خود آغا کے ساتھ بھی بہت زیادتی ہوگی۔ میں صرف چند نکات کی جانب توجہ مبذول کرنا

چاہتا ہوں تاکہ بات کو سمجھنے میں آسانی رہے۔ ہیگل نے اپنے "Shorter Logic" کے ایک اہم باب "The Doctrine of Being" میں 'وجود' سے متعلق ان نکات کا انتہائی جامع تجزیہ پیش کیا ہے۔ "وجود محض" جو ایک طرح کی معنی سے عاری تجرید ہے، ایک مطلق نفی ہے، اس کی حرکت اس کی تجریدی حیثیت کی نفی ہے، آغاز میں وہ غیر معین ہی رہتا ہے، لیکن "بننے" کے عمل میں Being اور Nothing ایک وحدت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ جو 'وجود' کے تمام تعلقات کا استعمال مکمل ہوتا ہے، وہ اپنی انتہا کو پہنچتا ہے، تمام تعلقات اپنا اپنا کردار ادا کرتے ہیں، تعین کے لمحات طے کرتے ہیں، اس طرح ان کا "جوہر" ظاہر ہوتا ہے یعنی 'وجود' اپنی تمام صفات یا تعلقات سمیت جب ایک عمل سے گزرتا ہے تو تعین اور تشکیلات کے مختلف مراحل اس کے 'جوہر' کو عیاں کر رہے ہوتے ہیں، تاہم اس کی حد یہ ہے کہ جس طرح "وجود" میں اس کا "جوہر" اظہار پاتا ہے، اسی طرح 'جوہر' "مطلق خیال" کی تشکیل کرتا ہے۔ ہیگل نے اپنے "Larger Logic" میں اس کی مزید وضاحت کی ہے۔ ہیگل سیکشن 1325 میں وضاحت کرتا ہے کہ

Essence is the outcome of being, and the Notion, the outcome of essence, therefore also of being.

تعینات کے اس لامتناہی سلسلے کا دریدار نے اپنی کتاب "تحریر اور افتراق" میں کچھ یوں خلاصہ پیش کیا ہے:

The Hegelian Aufhebung is produced entirely from within a course, from within the system or the work of signification. A determination is negated and conserved in another determination which reveals the truth of the former. From infinite indetermination one passes to infinite determination....

(P, 348).

دریدا کے اس اقتباس کو یہاں پیش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ قاری پر یہ عیاں رہے کہ ڈی کنسٹرکشن کی تشکیل کے وقت دریدا کے پیش نظر ہیگل کا لامتناہی عدم تعین سے لامتناہی تعین کی جانب رہنمائی کرنے والا تمام فلسفہ موجود تھا۔ آغاز و احوال کی جانب اس لیے بڑھے کہ وہ ہیگل کے فلسفے کی ابجد سے بھی واقف نہیں تھے۔ انھوں نے جو موقف اختیار کیا، اسے انتہائی سطحی اور لائینی طریقے سے پیش کرنے کی کوشش کی۔ فلسفے و تنقید کے طالب علم کے لیے علم کی یہ سطح انتہائی مایوس کن ہے۔ اگر آغاز، ہیگل کی "منطق" کے مذکورہ باب

کا متاخذ کریتے تو اس طرح کی تشریحات سے گریز کرتے۔ تاہم اسے سمجھنے کے لیے شعری نظر سے زیادہ فلسفیانہ وژن کی ضرورت تھی۔

کانٹ اور ہیگل نے معنی کی تشکیل کرنے والے تعلقات کا جامع تجزیہ پیش کیا ہے، اس حوالے سے ایک خیل جو دونوں بڑے فلسفیوں میں مشترک رہا، یہ ہے کہ قبل از ارتباط تمام تعلقات کی حیثیت اس نوع کی نہیں ہوتی کہ انہیں 'معنی' کی سطح پر بند کیا جاسکے۔ تعلقات 'خالی' ہوتے ہیں۔ بعد از ارتباط ان میں وسعت کا امکان روشن ہوتا ہے۔ یہ وہ معنی کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ آغا کی باطل تشریح کے تحت معنی پہلے ہی سے موجود ہے، اس کے بعد وہ اپنی توسیع کے لیے رکتا ہے۔ سرختیاتی تصویر میں 'وال' بھی معنی سے پڑ نہیں ہوتا، معنی سے خالی ہوتا ہے، جو کہ جاتی عمل کی حکمیں کے بعد معنی کی سطح پر آتا ہے۔ اگلہ نکتہ یہ ہے کہ جب آغانے 'معنی' کے 'رکنے' کی بات مکمل کی تو اس کے بعد یہ واضح ہو گیا ہے کہ حوالہ جاتی حرکت یعنی 'رکن' تعین کا وہ عمل ہے جو سگنی فائدہ میں تبدیلی کے مترادف ہے۔ اگر آغا معنی کی کوئی ایسی جہت نکالتے جو حوالہ جاتی عمل کے بغیری توسیع کی شکل اختیار کر جیتی تو یقیناً اسے تجریدی وسعت کے دائرے میں لایا جاسکتا تھا۔ یہاں پر سوال یہ ہے کہ 'رکن' یعنی تعین کا عمل ہی وسعت کا باعث بن سکتا ہے۔ اگر یہاں آغا سے یہ سوال کیا جائے کہ حوالہ جاتی عمل تو سگنی فائدہ میں تبدیلی کا عمل ہے لہذا آپ نے جو کچھ فرمایا ہے اس کی جداگانہ حیثیت کیا ہے؟ فلسفے اور سرختیاتی تصویر کا کوئی بھی صاحب علم حوالہ جاتی عمل کو سگنی فائدہ سے جوڑے بغیر نہیں رہ سکتا۔ آغانے صرف یہ کام کیا ہے کہ 'اس' کو معنی تصور کر لیا ہے۔ کیوں؟ اس کی وجہ بتانے سے قاصر ہیں، جب کہ باقی وہی کچھ ہے جو سرختیاتی تصویر کی دعویٰ کرتی ہے۔

آغا کو پڑھتے وقت ہمیں ہمہ وقت ان کی جانب سے مہمل تعبیرات کے لامتناہی سلسلے کا سامنا کرنے کے لیے تیار رہنا چاہیے۔ سی صفحے پر تھوڑا آگے چل کر لکھتے ہیں کہ "حقیقت یہ ہے کہ معنی، لتوا یعنی Regression کا نہیں Progression کا منظر ہے، وہ ملتوی نہیں ہوتا، وسعت آشنا ہوتا ہے۔ معنی کے حوالے سے دریدا کا رویہ منفی ہے۔۔۔ دریدا کے حق میں اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اس نے معنی کو مدلول کے خسبے سے آزاد کیا" (ایضاً، ص ۱۲۷)۔ یہاں پر دو نکات پر توجہ دینے کی ضرورت ہے: ایک یہ کہ آغا نے سوچا کہ دریدا 'دل' کو مدلول کے 'خسبے' سے آزاد کرا لیتا ہے اور دوسرا یہ کہ معنی ایک طرح کا "Progression" کا عمل ہے۔ تعین جب اگلا مرحلہ طے کر لیتی ہے تو اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ ارتقا کا عمل واقع ہو چکا ہے، لیکن تعین کے دوران میں اگلا مرحلہ تعلق (روشن خیالی مفہوم میں) اور سگنی فائدہ (سرختیاتی مفہوم میں) ارتقا کے ہی مترادف ہوتا ہے۔ تفکری جدلیات جس لمحے کی نفی کرتی ہے اسے نکال باہر

نہیں کرتی، اسے خود میں سمیٹتی ہے اور اگلے مرحلے میں چلی جاتی ہے۔ آغا نے حوالہ جاتی عمل سے معنی کو "وسعت شفا" کیا۔ حوالے کا عمل میں آنا اور اس کے بعد اس کا متعین ہونا سیوسیری مفہوم میں سنگتی فائڈ کی تشکیل ہے، جبکہ روشن خیالی فلسفے میں موضوعی اور معروضی ارتباط سے تعلقات کی تشکیل کا نام ہے جن میں وسعت آتی رہتی ہے۔ آغا نے صرف دال کو معنی کہا ہے اور جس طریقے سے بحث کو لے کر چلے ہیں، اس سے وہ صرف اپنا ہی مذاق اڑا رہے ہیں۔ اب جو یہ کہہ رہے ہیں کہ دریدانے "معنی" کو مدلول سے آزاد کر کے بہت اہم کام کیا ہے تو خود آغا اسے دوبارہ غیر منطقی انداز میں مدلول یا تعقل میں گھسیٹ رہے ہیں۔ اچھا ہوتا کہ پہلے ہیگل کو پڑھتے، اور اس کے بعد دریدا کی ہیگل پر تنقید کا خود مطالعہ کرتے۔ توجہ اس بات پر مرکوز کرتے کہ وہ کون سے تعلقات ہیں جو ہیگل کی تفکری جدیدیات کی خصوصیت ہیں۔ ان کا استعمال کس انداز میں ہوا ہے؟ اور اس کے بعد کیا کوئی ایسا خلا رہتا ہے جس کو خود ہیگل نہ دیکھ سکا اور بعد ازاں دریدانے دیکھا۔ آغا کو ذمہ داری کا مظاہرہ کرتے ہوئے ہیگل کے براہ راست مطالعے کے بعد دریدا کی مختلف کتابیں پڑھنی چاہیے تھیں۔ اس کے بعد ان کو تنقید کے دائرے میں لے کر آتے۔ ان نکات پر توجہ مرکوز رکھتے کہ کیا ہیگل کے جناتی فلسفیانہ نظام میں ایسے "Aporias" موجود ہیں جن کی نشاندہی دریدانے کی ہے؟ یعنی معنی کی تشکیل کا عمل جو تقریباً پچیس سو برس کی مغربی فلسفیانہ تاریخ کے تسلسل میں مختلف شکلیں اختیار کرتا ہوا تفکری جدیدیات کی صورت میں اپنی انتہا کو پہنچ گیا تھا، کیا اس میں معنی کا تعین جن بنیادوں پر کیا گیا تھا، ان میں ایسے Gaps موجود ہیں کہ جن کی بنیاد پر معنی کو فلکشن کہا جاسکے۔ اگر ان 'گپس' کو بھرا ہی نہیں گیا تو پھر معنی کو فلکشن کہنے میں کوئی حرج ہی نہیں ہے۔ تاہم یہ معاملات اگلے مرحلے کی ضرورتوں اور تقاضوں کے تحت انجام پانے لازمی ہیں۔ دریدا کا فلسفہ عدم تعین کا راستہ کھولتا ہے، لیکن کیا دریدا عدم تعین کا قائل تھا؟ اگر اسے وہ حوالہ نظر آتا یا مزید ایسے مقولات ترشانے کا امکان ہوتا کہ جہاں پر غیر معین تعلقات اپنی "تشکیل" کے لیے متحرک و فعال ہوتے تو کیا وہ اس صورت میں بھی بالتوا یا عدم تعین کا دعویٰ کرتا۔ آغا تعلقات کے مفہیم ہی سے آگاہ نہیں ہیں۔ ان کی نظر کسی بھی طرح کے تضادات یا "Aporias" پر مرکوز نہیں ہے۔ وہ جہاں سے دل چاہتا ہے بات شروع کر لیتے ہیں، اس کے بعد اس بات کو کس جانب لے جاتے ہیں، انھیں کوئی خبر ہی نہیں رہتی۔ دال یا ان کے بقول معنی جب 'رکتا' ہے تو وہ کس تغیر و تبدل سے گزرتا ہے؟ آغا نے اسے لمحے کی تعین سے جوڑا ہے۔ سوال یہ ہے کہ 'کیا رکنے' کے بعد کا عمل سپدھا سادہ، تضادات، تخالف اور افتراقات سے بالا ہے؟ لیکن "فلسفیانہ بیاض" کے مطالعے کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ ہیگل کے نزدیک لمحے کا استعمال "ربط" کے لیے ہوتا ہے۔ ربط کے بعد تعلقات کا ایک مکمل نظام حرکت میں آتا ہے۔ بالآخر متخالف تعلقات کی تحلیل ہوتی ہے اور تشکیلیں کا

ایک مرحلے ہوتا ہے۔ آگے سے مجھے استعمال اس مفہوم میں ہوتا ہے؟ اگر آگے کی اس لامتناہی وسعت و
میں اپنے تجربے میں مزید پچھو جھون تو سچہ ہی یہ سوال اٹھتا ہے کہ جب ”معنی“ رابطہ کے بعد جہاں پر رکا اور
اس کے بعد رہ کا ٹلے ہو، تو پھر ”معنی“ نے کیا شکل اختیار کی؟ کیا وہ جہاں رکا وہاں اس نے ہر طرح کے
حوالوں کو اپنے موافق پایا؟ کیا اسے یہے مقبوضے کی نئی کرنی پڑی جو اس سے ہم آہنگ نہ تھا تا کہ اپنی تصدیق
کر سکے؟ جن قوتوں کو اس نے موافق پایا اور جن سے مختلف میں آیا، ان کو زیر کرنے کے لیے خود ”معنی“ نے کون
سے تعلقات کی تشکیل کی؟ آگے اس طرح کی وضاحت پیش کرنے سے مکمل طور پر غاری ہیں۔ امید یہ ہے کہ آگے
خود سے بار بار سر پیکار ہونے کے اپنی انجھڑ کا شکار ہیں۔ ان کی پہلی غلطی یہ ہے کہ انھوں نے ”معنی“ کو غیر
معیّن نہیں گردانا جو رتہ کا ٹلے ہوتا ہے۔ اگرچہ ان کے ”معنی“ کی شکل واضح نہیں ہے، تاہم انھوں نے ”معنی“
کی سے آگے کیا ہے، جس سے ایک بار پھر فوق تجربیت کا تصور ذہن میں جنم لیتا ہے۔ ایک مستقل اور حتمی
موجودگی جو انسانی ساختیات اور تشکیل سے کوسوں دور ہے۔ درپدا ”تحریر اور انتراق“ میں لکھتا ہے کہ

Hegel had conceived more profoundly than anyone else
the indifference in the service of presence at work for (the)
history (of meaning) (P. 333)

اس ”موجودگی“ کی بنیاد پر جس ”معنی“ کی تشکیل ہوتی ہے، اس میں تعلقات اپنی ”کلیت“ کے
مقبوضے کے باوجود آچھے ایسے تعلقات کو زیر کرنے سے قاصر رہتے ہیں کہ جن کی بنیاد پر ”معنی“ کو چیلنج کیا جاتا ہے۔
درپدا کا ”معنی“ کو چیلنج کرنا دراصل اس ”تصور“ کی معذوری کو نہا کر رہتا ہے جو عدم تکمیل عن صر کے باوجود اپنی تکمیل
کے مقبوضے پر بخند رہتا ہے۔ اس ”معنی“ کی نوعیت یہی نہیں کہ کسی بھی مقام سے اسے چیلنج نہ کیا جاسکے۔ ”مران
”Aporias“ کی شناخت کروں جائے تو اس کے بعد ہی تکمیل کے باطل ساتھ ساتھ چلتے ہوئے اسے
اس میں موجود ”Blind Spots“ دکھائے جاسکتے ہیں، جن کے گرد ”معنی“ کا تمام جال بٹا گیا ہوتا ہے۔
درپدا کو ہیگل کے فلسفے کی گہرائی کا احساس ہے، اسی لیے وہ کہتا ہے جو ”معنی“ کی تشکیل کے لیے منہ
کتوتے ہیں سیدھا ہیگل کی فلسفے کی تہ میں اتر جاتے ہیں (یہاں ص ۳۳۲)۔ آگے نے جو موقف اختیار کیا ہے
وہ فلسفے کی سطح پر ہی پورا نہیں اترتا۔ آگے پر اصطلاحات کے ”معنی“ تک عیاں نہیں ہیں۔ پہلے دال کو ”شور شرپہ“ کہنا
مدوں کی اہمیت پر زور دینا، اس کے بعد دال کو ”معنی“ کہنے پر بخند رہنا، اسکے بعد درپدا کی تعریف کرنی کہ اس
نے دال کو بدول کے ”مخسب“ سے آزادی دلانی اور اس کے بعد دال کو کسی ایک مقام پر روک کر اسے بدول
میں تبدیل کرنا، آگے کے فلسفیانہ و تنقیدی علم کے افلاس کی نشاندہی کرتا ہے۔

تشریحات کے لیے بھی جس بنیادی علم کی ضرورت ہوتی ہے، آغا کا علم اس سطح کا بھی نہیں ہے۔ اس لیے میں زور دے کر کہوں گا کہ آغا کو پڑھنے سے اتنا فائدہ نہیں جتنا نقصان ہو سکتا ہے۔ ان کے ذہن میں مغربی علوم تو بالکل واضح نہیں ہیں، تاہم متحیر کر دینے والا امر یہ ہے کہ وہ صوفیا کے جس وحدت الوجود کا دامن تھامے ہوئے ہیں اور ہر نئی تھیوری کو متصوفانہ علم کا ہی تسلسل ثابت کرنے پر تئلے رہتے ہیں، اس کا بھی علم نہیں رکھتے۔ مغربی مفکروں کے من پسند اقتباسات اٹھاتے ہیں اور انھیں صوفیا سے جوڑنے کی سعی ہمہ وقت کرنے میں مصروف رہتے ہیں۔ مختلف اقتباسات اپنے موقف کی تصدیق کے لیے بڑے زور و شور سے پیش کرتے ہیں، پھر خود ہی ان اقتباسات کی نفی کرتے ہیں، نئے اقتباسات سے وہی معنی نکالتے ہیں جس کے رد میں خود ہی اقتباسات پیش کر رہے ہوتے ہیں۔ یہ رویہ اس قاری کے لیے انتہائی خطرناک ہے جو مغربی علوم کا علم نہیں رکھتا۔ آئے آغا کی پیش کردہ چند مہمل توجیہات پر غور کرتے ہیں۔ اپنی ”امتزاجی تنقید“ کی تصدیق کے لیے سیوسیر کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ ”بیسویں صدی کے لسانی مباحث میں بھی امتزاج کا پہلو نمایاں نظر آتا ہے۔ مثلاً سیوسیر کا موقف یہ تھا کہ لاٹک جو زبان کا نظام یا سسٹم ہے، نظروں سے اوجھل رہتا ہے مگر پارول یعنی گفتگو یا عبارت میں اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔۔۔ لاٹک اور پارول کا یہ انوکھا امتزاج کسی شعوری کاوش کا نتیجہ نہیں یہ ایک فطری عمل کا زائیدہ ہے“ (امتزاجی تنقید، ص ۱۹)۔ واضح رہے کہ اس دلیل کو انھوں نے ”امتزاج“ کے مسئلے کے جواز کے طور پر بھی پیش کیا ہے۔ اگر آگے چل کر وہ اس کی غی کر دیں تو اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہ ہوگا کہ انھوں نے جس دلیل کو فطری کہتے ہوئے، اپنے نظریہ امتزاج کو ثابت کرنے کے لیے استعمال کیا ہے، بعد ازاں انھوں نے اس دلیل کو خود ہی رد کر دیا ہے یعنی آغانے ہی آغا کا ابطال کر دیا ہے۔ ”امتزاج“ کے شوق میں اس حد تک چلے گئے کہ صوفیہ کو بھی ”امتزاج“ سے جوڑ دیا۔ لکھتے ہیں کہ ”سمندر کی سطح پر لہروں کا کبھی ختم نہ ہونے والا کھیل جاری ہوتا ہے جس کے عقب میں پانی کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ مراد یہ پانی کی لاٹک، اس کے پارول کی صورت میں ”تماشا“ دکھا رہی ہوتی ہے۔ آپ چاہیں تو اس میں صوفیانہ تصورات کی جھلک بھی دیکھ سکتے ہیں“ (ایضاً، ص ۱۹)۔ ان دونوں اقتباسات میں ہم دیکھ رہے ہیں کہ آغانے لاٹک اور پارول کی دوئی کو نہ صرف تسلیم کیا ہے، اسے ”امتزاج“ اور ”صوفیہ“ کی صداقت کو ثابت کرنے کے لیے بھی استعمال کیا ہے۔ اسی فکر کی عکاسی کرتا ہوا ان کا ایک اور اقتباس ملاحظہ کرتے ہیں۔ ”عقبی حقیقت، ظاہری حقیقت کی خالق یا مرکزہ نہیں۔۔۔ ظاہر حقیقت کے اندر عقبی حقیقت اسی طرح موجود ہے جس طرح شطرنج کی بازی کے اندر شطرنج کا قانون کارفرما ہے۔۔۔ جی برادر وہی صوفیانہ مسلک“ (دستک اس دروازے پر، ص ۱۱۱-۱۱۰) واضح رہے کہ یہ مثال سیوسیر نے لاٹک اور پارول کی

تفریق کو محفوظ طور رکھتے ہوئے استعمال کی تھی۔ اب تھوڑا آگے بڑھ کر ان کی ایک اور توجیہ پر غور کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں کہ ”حقیقت کا ایک زمانی اظہار بجائے خود ”حقیقت“ ہے اس میں دوئی ناپید ہے، یہ خود ہی کھیل ہے اور خود ہی کھلاڑی، دیکھا جائے تو یہ ایک طرح کا صوفیانہ رویہ بھی تھا۔۔۔“ (امتزاز کی تنقید، ص ۶۱)۔ یہاں ”لائگ“ اور ”عقب“ کو نظر انداز کرنے کا مطلب ’پارول‘ کے لیے ’لائگ‘ کی نہ صرف اہمیت کو ختم کرنا ہے، بلکہ ’لائگ‘ کے وجود کا انکار کرنا ہے یعنی ایک ’پارول‘ جسے اپنے اظہار کے لیے کسی اصول و قاعدے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی؟ یہ خطرہ تو خود سیوسیر بھی مہول نہیں دے سکتا تھا، جو ایک مختلف نظریہ لسان کی بنیاد رکھ رہا تھا۔ یہاں میں کسی فلسفیانہ گہرائی میں جا کر اس کی س فکری قیامت کا جائزہ پیش نہیں کر رہا ہوں، میں صرف آغا کے متضاد قیاسات پیش کر رہا ہوں، قاری خود ان میں مضمر تضادات کو دیکھ سکتا ہے۔ آغا نے بالکل و شگاف غلطی میں اپنے پہلے دونوں قیاسات کی غلطی کر دی ہے۔ انھوں نے بڑی مشکل سے ’لائگ‘ اور ’پارول‘ کی ’دوئی‘ کا تصور محض اس سے پیش کیا کہ وہ ’عقب‘ کو اہمیت دے سکیں، تاکہ اس کے بعد انھیں ’امتزاز‘ کا فتویٰ جاری کرنے میں تسانی رہے۔ اور اسی ’عقب‘ کو انھوں نے اپنی ساری زندگی کی تنقیدی فکر میں ”شعریات کے نظام“ کو ثابت کرنے کے لیے استعمال کیا۔ بعد ازاں خود ہی یہ کہہ دیا کہ ’دوئی‘ ممکن نہیں ہے، بہرہ ’عقب‘ (لائگ) کی ضرورت نہیں رہی، جبکہ ’ایک زمانی‘ اظہار ’پارول‘ سے عبارت ہے۔ ’پارول‘ ہی سب سے اچھے ہے تو پھر ’لائگ‘ کے ساتھ اس کے تعلق کا جامع تجزیہ پیش کرنے کی ضرورت تھی، جو آغا کبھی نہ کر سکے۔ سیوسیر نے کبھی بھی ’لائگ‘ کے وجود کا انکار نہیں کیا۔ آغا ہی کی اس تعبیر سے یہ سوال بھی بنتا ہے کہ اگر ’عقب‘ نہیں رہا تو ’امتزاز‘ کس کے ساتھ اور کیسے ہوتا ہے؟ امتزاز کا سارا قصہ خود بہ خود ختم ہو جاتا ہے۔ آغا کا مسد صرف ایک ہے اور وہ یہ کہ ہر فلسفیانہ اور تنقیدی مسئلے کو اپنے صوفیانہ مسلک کا تسلسل گردانتے ہیں۔ طریقہ کار یہ ہے کہ جس معاشرتی روایت کے اندر سیوسیر کا نظریہ لسان پروان چڑھا، اس کے اندر وہ کرائی معاشرے سے ربط میں اس کو دیکھتے۔ سیوسیر کے نظریہ لسان پر فکر، ہا کس، سڑک، قیامیوسٹ، جیمی سن اور چومسکی میں سے کسی نے بھی تجزیات پیش کرتے وقت اسے صوفیانہ مسلک کا تسلسل نہیں بتایا۔ آغا نے سیوسیر پر تمام منکرین کی تنقید اور اس کے نتائج کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی۔ ’لائگ‘ اور ’پارول‘ کی تمام بحث مغربی معاشرے میں زبان کے تاریخی اور سماجی نظام کے تحت اس کے انفرادی اظہار یا ایک زمانی اظہار کے درمیان تعلق کی نوعیت کو سمجھنے کی کوشش ہے۔ ’پارول‘ کا اظہار ’لائگ‘ جو کہ اصولوں و قواعد پر مشتمل ہے، کے اکتساب کا نتیجہ ہے۔ ’لائگ‘ وہ نظام ہے جس کے تحت ’پارول‘ کی تنظیم عمل میں آتی ہے۔ یہ نظام کہیں سے نازل نہیں ہوا اور نہ ہی اسے صوفیانہ تفکر کا حاصل کہا جاسکتا ہے۔ صوفیانہ تفکر، جو فنی سے عبارت

ہے اور پاروں، جسے سیوسیر نے انفرادی اور مقرونی اظہار کہا ہے، کیسے صوفیانہ فکر کا حصہ بن سکتا ہے؟ تمام متصوفانہ فکر مقرونی عمل کی غی کرتی ہے۔ یہ درست ہے کہ سیوسیر نے سوچ اور تقریر کے مابین تعلق کو کاغذ کے دونوں اطراف لکھی ہوئی عبارت کے مماثل قرار دیا، تاہم روشن خیالی کے نتیجے میں جنم لینے والے مغربی معاشرے میں معروضی و موضوعی ارتباط کو حقیقی گردانا اور اس ارتباط کے نتیجے میں جنم لینے والے انفرادی و اجتماعی شعور کو روشن خیالی سے الگ کر کے دیکھنا درست نہیں ہے جو اپنے اظہار میں 'مادیت' کے تصور سے نجات نہیں پاسکتا۔ زبان کے اندر پائے جانے والے 'نام' ایک دوسرے سے تفریقی تعلق کے باوجود، اعتلاقی سطح پر اسی شعور سے پیدا ہوتے ہیں، جس کی تشکیل کا طریقہ کار مغربی روشن خیالی فلسفوں میں موجود ہے۔ سیوسیر کے نظریہ لسان کو سمجھنے کے لیے ہسرل کی 'مظہریات'، رلیو پونٹے کا فلسفہ اوراک، اور ہائیڈیگر اور سارتر کی وجودیت زیادہ معاون ہیں۔ صوفیانہ فکر کو ان کے پیدا کردہ کارناموں کی بدولت ہی جانچا جاسکتا ہے۔ اس نکتے کا تجزیہ میں آگے چل کر پیش کروں گا تاہم یہاں میں اتنا ضرور کہوں گا کہ روشن خیالی نے مغربی معشروں کو جنم دیا، ان میں ارتقا کے عمل کو آگے بڑھایا۔ معیشت، سیاسیات، علم الانسان، فلسفہ، ادب، سماجی سائنسوں میں ان کی حاصلات انگنت ہیں۔ صوفیانہ مسک کی مضبوطی کا اندازہ اس کے نتیجے میں جنم لینے والی حاصلات ہی سے کیا جاسکتا ہے۔ سیوسیر کا نظریہ لسان روشن خیالی کا تسلسل ہے، اسے متصوفانہ فکر کا تسلسل کہنا 'گناہ کبیرہ' ہے، جس کا ارتکاب آغا نے کیا ہے۔ آغا کو درست سمجھنے کا مطلب یہ ہے کہ ذلت و رسوائی کو مقدر سمجھ کر قبول کر لیا جائے۔

Giulio C Lepschy نے اپنی ایک اہم کتاب "A survey of Structural Linguistics" میں کہا ہے کہ سیوسیر نے 'لائگ' اور 'پارول' اور 'یک زمانی' اور 'تاریخی' کے مابین جو فرق تشکیل دیا ہے اسے ان کی الگ الگ تشریحات سے حل نہیں کیا جاسکتا۔ لپشی نے ان کو اکٹھا پڑھنے پر زور دیا ہے (ص ۴۴)۔ اسی طرح Paul Thaibault نے اپنی کتاب "Rereading Sausuure" میں "The Dynamics of Sign in Social Life" میں سیوسیر کے حوالے سے یہ لکھا ہے "سماجی یا انفرادی دونوں کا تعلق لائگ کے ساتھ ہے" (ص ۱۱)۔ سماجی اور انفرادی کی تفہیم کا معیار مختلف ہو سکتا ہے، جیسا کہ 'لائگ' تاریخی تسلسل میں ایک ایسے نکتے پر پہنچ جاتا ہے جہاں اس کا تجریدی تجزیہ کیا جاسکتا ہے، مگر یہ کہنا کہ زبان کے ارتقا کے عمل میں انفرادی اظہار کا کوئی حصہ ہی نہیں ہے، لسانی مطالعے میں مسائل کو جنم دینا ہے۔ انفرادی اظہار کا تنوع اس لسانی نظام کا حصہ بنتا ہے، جسے بعد ازاں مکمل سمجھا جاتا ہے۔ یہ سارا عمل سماج اور فرد کی پیکار کا نتیجہ ہے۔ صوفیانی عمل کسی کشمکش و پیکار سے انحراف کا نتیجہ ہے۔ اس لیے سیوسیر کے نظریہ

لسان کو مغربی تاریخ کے تسلسل میں پڑھنے سے تو کسی نہ کسی طور اس کی تفہیم ہو سکتی ہے، مگر اسے زبردستی صوفی سے جوڑنا بالکل درست نہیں ہے۔ آغا بلا جواز تفریقات قائم کرتے رہے اور بعد ازاں ان کے مابین "مزاج" تشکیل نہ دے سکے۔ ایک ایسی تھیوری جو خود روشن خیالی کا تسلسل تھی جسے بیسویں صدی کے مغربی سائنس کے سیاسی، معاشی، نظریاتی، سائنسی اور ادبی و تنقیدی پس منظر میں پڑھنے کی ضرورت تھی، اس کے باطل تجزیات کرتے ہوئے اسے صوفی کے نام نہاد رویوں ہی کا عکس ثابت کرتے رہے۔ اس کی غلط تعبیرات کرتے ہوئے جب چاہتے ہیں کسی بھی پہلو کو، کسی بھی طرح کا جواز پیش کیے بغیر، صوفیا سے جوڑ دیتے ہیں۔ تھوڑا آگے چل کر اسی حوالے سے مزید غلط تعبیریں پیش کرتے ہیں۔ دریدا کے لیے "گورکھ دھندے" سے باہر نکلنے کے دوران سے تجویز کرتے ہیں "ایک یہ کہ گورکھ دھندے کے عتب میں یکتائی کے عالم کو چھو جائے جو گورکھ دھندے سے ماورا ہے" (ایضاً، ص ۱۰۳)۔ اگر "پارول" میں عتب کا تصور ہی نہیں، جس کی خود ہی تصدیق کرتے ہوئے اسے صوفی سے جوڑ چکے ہیں، تو جب دریدا نے "لائنگ" یا "عتب" یا "جوہر" کے "افسانوی" وجود کو آشکار کر دیا ہے تو آغا اب "پارول" کی یک زمانیت سے نجات پا کر ایک بار پھر "دوئی" کے چکر میں الجھ جانا چاہتے ہیں۔ قاری کے پاس اور کوئی راستہ نہیں سوائے اس کے کہ وہ خود کو کوستا رہے کہ اس سے کیا غلطی سرزد ہوئی ہے کہ اس نے آغا کی کتابوں کا مطالعہ کرنا شروع کر دیا ہے۔ یہ کتاب تجزیات تو دور کی بات ہے افکار کو درست طریقے سے پیش کرنے سے بھی معذور ہے۔ کہیں "پارول" اور "لائنگ" کی "دوئی" کو کسی انجانی وجہ کی بنا پر معدوم تصور کرتے ہوئے پارول کے قصبے کو صوفیا سے جوڑ دیتے ہیں۔ بعد ازاں "لائنگ" کے مقولے کو "عتب" کے نام پر دوبارہ زندہ کر کے اسے پھر صوفیا سے جوڑ دیتے ہیں۔ آغا کی علمی سطح کو دیکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ انھیں سب سے پہلے کسی ایک فلسفی یا عقائد کے خیالات کو محتاط انداز میں پڑھنا اور سمجھنا چاہیے تھا، اس کے بعد کسی دوسرے فلسفی یا عقائد کا مطالعہ کرتے۔ آغا نے شارحین کی شرح پڑھنے کے بعد محض خود کو تسلی دینے کے لیے اسے صوفیا سے جوڑا، اس سے نقصان خود آغا اور ان کے حواریوں کا ہوا۔ انور سدید جیسا شخص ساری زندگی آغا کے پاس بیٹھا رہا، لیکن کچھ نہ سیکھ سکا۔

آغا کی حقیقتِ عظمیٰ کی، بغیر دلائل کے، تبلیغ ان کی پوری کتاب میں پورے زوروں پر نظر آتی ہے۔ دلائل ان کے لیے ضروری نہیں ہیں، صرف خواہش رکھنا کافی ہے۔ حقیقتِ عظمیٰ کی یاد میں صوفیا کے انحرافی رویے کو مغربی روشن خیالی کی اس روایت کے مماثل پیش کرنا، نہ صرف روشن خیالی کی "عظیم" روایت سے انحراف ہے، بلکہ آنے والی نسلوں کے اذہان کو ایک مستقل نوعیت کی گمراہی میں مبتلا کرنے کے مترادف ہے۔ اس سے آغا کی باطنی تسکین تو ضرور ہوتی رہی، مگر ہمارے ہاں نہ ہی کسی حقیقتِ عظمیٰ کو پایا، نہ قوم جہالت کی

اتھاہ گہرائی میں دھنستی چلی گئی۔

آغا نے آگے چل کر اسی تصور حقیقتِ عظمیٰ کو ذہن میں رکھتے ہوئے بارتھ کے تصور قاری کو ایک بار پھر زیر بحث لانے کی سعی کی ہے۔ آغا کا تضاد یہ ہے کہ جب وہ متن کا مطالعہ کرتے ہیں تو خود اس قاری کے طور پر سامنے نہیں آتے جس کی ”موجودگی“ متن کو متن کی نئی تعبیر عطا کرنے کے لیے ضروری ہے۔ میں بارتھ کے مضمون ”تصنیف سے متن تک“ میں ’مثالی‘ قاری کے مخصوص کردار کا تجزیہ گزشتہ صفحات پر پیش کر چکا ہوں، یہاں صرف ایک اہم نکتے کی جانب توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں۔ آغا نے اپنی کتاب میں اس قاری کو اہمیت دی ہے اور اسے ”ماحول کا زائیدہ“ اور ”قدرت کا عطیہ“ قرار دیا ہے (امترا جی تنقید۔۔۔ ص ۱۶)۔ یہاں یہ نکتہ ذہن نشین رہنا ضروری ہے کہ بارتھ کے نزدیک ’مثالی‘ قاری کسی بھی طرح کے ’معنی‘ کا کوئی بھی ”A Priori“ تصور اپنے ذہن میں نہیں رکھتا۔ بہر حال قاری کی ایک دوسری قسم بھی ہے جس کے لیے معنی کسی نہ کسی چیز کا معنی ہوتا ہے، جو اپنا مخصوص حوالہ رکھتا ہے، حوالہ اسے اس سطح پر آتا ہے جہاں پر ایسے قاری کے لیے ’دال‘ پر انحصار کرتے ہوئے اس تسلسل کو قائم رکھنا ممکن نہیں رہتا جس کی لامتناہیت کی بارتھ وضاحت کرتا ہے۔ دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ آغا خود متن کو اس مثالی قاری کے طور پر نہیں پڑھتے جس کی جانب بارتھ نے اشارہ کیا ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ آغا کے ذہن میں ”حقیقتِ عظمیٰ“ کا ایک مخصوص تصور ہمہ وقت موجود رہتا ہے، جو اپنے مخصوص معنی رکھتا ہے۔ یہ تصور آغا کی سرشت میں اس حد تک پیوست ہے کہ آغا اسی سے بات شروع کرتے ہیں اور اسی پر ختم ہیں۔ اس پس منظر میں کم از کم آغا، وہ مثالی قاری نہیں ہیں جسے بارتھ کی ڈی کنسٹرکشن خلق کرنا چاہتی ہے۔ آغا ”حقیقتِ عظمیٰ“ کے ایک مخصوص تصور کے ساتھ قرأت کا آغاز کرتے ہیں اور اسی تصور کے تحت اسے انجام تک لے جاتے ہیں۔ ’خالق‘ خواہ تصنیف کا ہو یا ’کائنات‘ کا، دونوں صورتوں میں ان کے ذہن میں پہلے ہی سے گئی فائدہ موجود رہتا ہے۔ ہم نے دیکھ لیا ہے کہ کس طرح انھوں نے ’دال‘ کی نوعیت کا تعین کیے بغیر ہی کو نہ صرف ’معنی‘ کہہ دیا، اسے گئی فائدہ میں بھی تبدیل کر دیا۔ آغا یہ امتیاز قائم کرنے میں بھی ناکام رہے کہ ’دال‘ اور ’دول‘ میں وہ کون سی قدر مشترک ہے یعنی وہ کون سے مقولات ہیں جو دونوں کو ہم آہنگ کرتے ہیں؟ آغا کا ’دال‘ کو ’معنی‘ میں بغیر کسی وجہ کے تبدیل کرنے کا عمل ان کی حتمی ”موجودگی“ کی تصدیق کرتا ہے، ”موجودگی“ کا ہر وہ تصور جو معنی کی تشکیل کرے وہ لا تشکیل کی زد میں رہتا ہے۔ آغا کے دال کو معنی تصور کر لینے میں تعلقات اور مقولات کا کہیں ذکر نہیں ہے، اس لیے بھی ان کا یہ خیال سطحی نوعیت کا ہے، جسے فلسفے کی سطح پر لانے کے لیے ایک مکمل اور علیحدہ فلسفہ تشکیل دینے کی ضرورت ہے۔ اسی صورت مختلف فلسفوں کے مابین تعلقات اور مقولات کے تفریقی کردار

کو سمجھا جا سکتا ہے۔

آغا کے س 'دل' یا 'معنی' کا تصور پیش کرنے میں ان کے اندر کا 'خالق' اپنا اظہار کرتا ہے، یک ایسا خالق جس کا بھی متن کے اصول و قواعد سے واسطہ نہیں پڑتا، تاہم آغا کو یہ یقین دلایا جائے کہ خالق کی حیثیت برقرار رہتی ہے تو پھر انھیں ہر تھ سے کوئی ٹک نہیں ہے، متن کی قرأت کے دوران اس کی خود مختارانہ حیثیت اور سنی فائر کے تسلسل کے بھی قائل رہیں گے۔ حقیقت یہ ہے کہ آغا، بعد جدید تھیوری کے مباحث سے آچیز بھی نہ سیکھ سکے۔ دو گوں کو مثالی قاری کی اس انداز میں تعلیم دینا کہ آغا کی خاندانہ حیثیت کو کوئی نقصان نہ پہنچے، ممکن نہیں ہے۔ آغا کو حقیقت عظمیٰ کے بدینی تصور سے نجات پا کر س قاری کی شکل میں سامنے آنا ہوگا کہ جو ہر تھ کے مفہوم میں تعلقات کا کسی بھی طرح کا نچہ اپنی فوق تجربی حیثیت میں تشکیل دینے سے قاصر ہے۔ متن کی قرأت اس کی بدیہیت کے خالی تجرید ہونے کا تقاضا کرتی ہے، بصورت دیگر وہ "تصنیف" کا قاری تو کہہ سکتا ہے، مگر اسے متن کا قاری کہنا درست نہیں ہے۔ "تصنیف" کے قاری کا مطلب یہ ہے کہ تنقید بھی، بعد جدید عہد میں دخل نہیں ہوتی۔

میں نے آغا ز میں یہ سواں ٹھیا تھا کہ آغا نے امتزاجی کلیت کو بہت ہی سطحی انداز میں پیش کرتے ہوئے یہ نہیں دیکھا کہ اردو تنقید میں اردو کا اپنا کیا ہے اور پھر اس میں سے امتزاج کی کون سی صورتیں نکلتی ہیں؟ اس مرحلے پر ہم نے یہ ملاحظہ فرمایا ہے کہ اس مظانہ کتاب میں "امتزاج" کا متقاضی مقولہ کہیں شامل نہیں ہے۔ اگر اس مقولے کی نشاندہی کرتے ہوئے پوری 'سچائی' سے امتزاج کی کوشش کرتے تو ممکن تھا کہ بعض جگہوں پر تضادات یا کھلی آویزش دکھائی دیتی، مگر آغا کا یہ مسدہ ہی نہ تھا۔ اس صورت میں 'امتزاج' کی حقیقی کوشش ان افتراقات اور تضادات کی حمیت پر منتج ہوتی جن عدم تکمیل ہی ہماری شناخت کی بنیاد بنتی۔ ورنہ ہمیں اپنے جداگانہ وجود کا احساس ہوتے۔ ایک ایسا دبا ہوا وجود جسے محسوس کرنے سے ہم قاصر رہے ہیں۔ تاہم آغا کی ناکامی جگہ جگہ دکھائی دیتی ہے۔ امتزاج کی وہ سطح جو مغربی علوم کی باہمی پیکار کے مابین تشکیل پائی ہے اسے کہیں زیادہ بہتر طریقے سے مغربی نقادوں نے خود پیش کیا ہے۔ آغا پر لازم یہ تھا کہ وہ مغربی تنقیدی نظریات کے مابین برپا ہونے والی آویزش کو ذہن میں رکھتے، اسے مغربی سماج کے اندرونی تضادات کا حاصل بتاتے جیسا کہ مغربی نقادوں کا تنقیدی نظریات کی تشکیل کا طریقہ کار رہا ہے اور اس کے بعد چند ایسی تنقیدی جہات اردو تنقید سے پیش کرتے جو مغربی تنقیدی نظریات سے ہم آہنگ ہو رہی ہوتیں، اس کے بعد یہ سواں اٹھاتے کہ تنقیدی نظریات کی باطنی حرکت اس جانب عمل میں آئی ہے جو ہمارے "تنقیدی نظریات" سے ہم آہنگ ہونے کی کوشش کر رہی ہے، لیکن وہ تنقیدی نظریات کہاں پر ہیں؟ اگر مغرب کے چرے کو بھی

پیش کر دیا جاتا تو پھر بھی ان کے مابین ”امتزاجی کل“ کی تشکیل و تحلیل کے حوالے سے قضایا اٹھائے جاتے۔ تنقیدی سطح پر ”شناخت“ کے مقولہ کے حوالے سے بحث کی جاتی، اس کی تحلیل و عدم تحلیل کا جواز پیش کیا جاتا۔ اس کے برعکس ہم یہ دیکھ رہے ہیں کہ بورژوا نظریات سے جنم لینے والی اردو تنقید پہلے ہی مغربی تنقیدی نظریات کا چہ بہ ہے۔ ”امتزاجی تنقید“ جو پہلے ہی مابعد جدیدیت کے تعلقات کا اسی طرح چہ بہ ہے جیسا کہ جدیدیت تھی، تو پھر امتزاج تو کہیں پہلے ہی قائم ہو چکا ہے جو محتاط انداز میں فلسفیانہ نوعیت کا نہیں، اندھی تقلید کا نتیجہ ہے۔ آغا کا طریقہ کار فلسفیانہ یا تنقیدی نہیں ہے، شاعرانہ ہے۔ ایک ایسا شاعر جو تنقید کے لیے مغرب کے ان نقادوں کا محتاج ہے جو خود شاعر نہیں ہیں، مگر وہ شاعری میں امتزاج اور عدم امتزاج سمیت دیگر فکری عوامل کو آغا سے کہیں بہتر اور گہرائی میں اتر کر سمجھنے پر قادر ہیں۔ پیچیدہ فلسفیانہ و تنقیدی نظریات کی تفہیم اور شاعری لکھنے میں بہت زیادہ فرق ہے۔ اس فرق کا اندازہ اس بات سے کیا جاسکتا ہے کہ اردو میں شعر تو کثرت سے پیدا ہوئے لیکن فلسفی و نقاد نہیں۔ اگر لاکھوں شعرا کی جگہ ایک ژ.ک دریدا پیدا ہوتا تو ادبی و سماجی صورتحال بہت مختلف ہوتی۔ آغا فلسفیانہ اصطلاحات کو فلسفے کی روایت کے اندر رہتے ہوئے، ان کے فلسفیانہ تقاضوں کے تحت، ان کے ظہور اور ارتقا کی وجوہات کو ذہن میں رکھتے ہوئے تجزیات پیش نہیں کرتے، بلکہ تناظر سے منقطع، غیر عقلی اور غیر منطقی یا شعری طریقہ کار کا انتخاب کرتے ہیں۔ اس حوالے سے دیکھیں تو آغا کی کتاب ”امتزاجی تنقید کا سائنسی اور فکری تناظر“ شاعری کی کتاب تو ہو سکتی ہے مگر اسے تنقید کی کتاب کہنا درست

نہیں ہے۔ آغا ”امتزاج“ کے مقولے کو تجزیہ کرنا تو درکنار اسے موثر طریقے سے سمجھ کر پیش کرنے میں بھی ناکام رہے ہیں۔ آغا نے ”امتزاج“ کو ایک فلسفیانہ اصطلاح کے طور پر مستعمل نہیں، جو خارجی سطح پر مماثل و متضاد اثرات کو جنم دیتی ہے، انہوں نے اس اصطلاح کو اس کے غیر فلسفیانہ طریقے سے استعمال کیا ہے، ضرورت اس امر کی تھی کہ اسے اس روایت کے اندر رہتے ہوئے فلسفیانہ و تنقیدی بصیرت کے تحت استعمال کرتے، جس روایت پر، انحصار اور بعد ازاں انحراف کرتے ہوئے وہ اپنی ”امتزاج“ کی بنیاد استوار کرنا چاہتے تھے۔

حوالہ جات:

آغا، وزیر۔ دستک اس دروازے پر۔ لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۲۰۰۴ء۔

آغا، وزیر۔ امتزاجی تنقید کا سائنسی اور فکری تناظر۔ لاہور: اردو سائنس بورڈ، ۲۰۰۷ء۔

آغا، وزیر۔ سختیات اور سائنس۔ لاہور: آصف اقبال پرنٹرز، ۱۹۹۱ء۔

Bibliography

- Barthes, Rolands S/Z America Hill and Wang, 1974
- Culler, Jonathan Saussure UK Fontana, 1976
- Culler, Jonathan New York Oxford University Press, 1983
- Derrida Jacques Writing and Difference Britain Routledge 1978-2001.
- Derrida, Jacques Margins of Philosophy London University of Chicago Press, 1972
- Hawkes Terence Structuralism and Since USA University of California Press, 1977
- Lepschy, Giulio A Survey of Structural Linguistics London Faber and Faber, 1970
- Jameson Fredric The Prison-House of Language London Princeton University Press, 1972
- Sturrock John Structuralism and Since Britain Oxford University Press, 1979
- Thaibault, Paul. Re-reading Saussure The Dynamics of Signs in Social Life London Routledge, 1997

دعازمین (شعری مجموعہ)

پروین کمار اشک

قیمت :- 200 روپے

مجھے آپ کی غزلوں نے بہت متاثر کیا۔ آپ کے تجربوں میں معصومیت اور تازہ کاری اور لہجے میں خاص البیلا پن ہے۔ آپ کی غزلوں سے وہ لطف اور کیفیت محسوس کر رہا ہوں جو سچی اور خوبصورت شاعری کو پڑھنے سے ملتی ہے۔

عرفان صدیقی

فلسفہ خودی

○ ڈاکٹر عمران احمد عندلیب

شعبہ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔ ۲۵

خودی کیا ہے؟ بیداری کائنات!

علامہ اقبال بیسویں صدی کا ایک ایسا عظیم مفکر شاعر ہے جس نے جدید فلسفے کے مطالعہ اور غیر معمولی فنی بصیرت کی مدد سے مشرق و مغرب دونوں کے ادب کو یکساں متاثر کیا۔ فلسفہ اور شاعری کیا ہے علامہ اقبال نے اس کے متعلق ایک جگہ لکھا ہے کہ فلسفہ تیرگی میں ٹھٹھرتے ہوئے تجربات کا مجموعہ ہوتا ہے شاعری آواز ہے اور اپنے سوز دل سے انہیں گرما کر واقفیت میں بدل دیتا ہے۔

اقبال نے قیام یورپ کے زمانے میں فلسفے کا گہرا مطالعہ کیا۔ انہوں نے بہت ساری تحریکوں کو دیکھا اور بہت سے لٹریچر کا بہ نظر تحقیق مطالعہ کیا اور یہی اقبال کے فلسفہ خودی کی تخلیق کا پس منظر ہے جو بعض عناصر سے مرتب ہو کر مشرق و مغرب کے فلسفوں سے بالکل الگ ہو جاتا ہے۔

لفظ ”خودی“ کا نام آتے ہی قاری کا ذہن لغات کے بکھیڑوں میں الجھ جاتا ہے۔ قاری اکثر یہ سمجھ بیٹھتا ہے کہ اس کے معنی تکبر و غرور کے ہیں لیکن اقبال کے یہاں فلسفہ خودی میں ان معنوں کی کوئی جگہ نہیں۔ اقبال کا فلسفہ خودی نام ہے جذبہ خودداری کا، حرکت و توانائی کا، احساس غیرت مندی کا، اپنا راستہ تلاش کرنے کا اپنی انا کو برقرار رکھنے کا، اور اپنی دنیا آپ پیدا کرنے کا، فی الجملہ اقبال کے خیال سے خودی کا زوال زندگی کا زوال ہے اور خودی کا تحفظ زندگی ہے۔ خودی درون خانہ حیات کا راز ہے اور کائنات کی بیداری بھی۔ اقبال نے اپنی نظم ”ساقی نامہ“ میں خودی کے نکات کی طرف اشارہ کیا ہے:

خودی کیا ہے؟ راز درون حیات!

خودی کیا ہے؟ بیدار کی کائنات
 خودی جبکہ بدست و خلوت پسند!
 سمندر ہے ایک بوند پانی میں بند
 ازل اس کے پیچھے ابد سامنے
 سفر اس کا انجام و آغاز ہے
 یہی اس کی تقویم کا راز ہے
 خودی کا نشیمن ترے دل میں ہے
 فنک جس طرح سنگھ کے گل میں ہے

لفظ "خودی" کے اوصاف اور اقبال کے بہت سارے بیانات ایسے مل جاتے ہیں جو ان کی تصانیف میں بکھرے ہوئے ہیں جس میں اقبال نے خودی کا تذکرہ کیا ہے۔ اگر ہم اقبال کے اردو کلام کے حوالے سے فلسفہ خودی کی مکمل تصویر کشی کریں تو یہ ذرا مشکل کام ہے۔ اگر ان کے فارسی کلام کا سہارا لیں تو یقیناً وہ ہماری بھرپور رہنمائی کرتا ہے، خاص طور سے "اسرار خودی" جس میں اقبال نے صرف خودی کی تعریف پر اکتفا نہیں کیا بلکہ اس کے ساتھ تشکیلی، عناصر ترکیبی، ارتقائی سفر پر سے تفصیل سے بحث کی ہے جہاں اقبال یہ کہتے ہیں کہ!

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے

خدا بندے سے خود پہنچے بتا تیری رضا کیا ہے

وہیں اقبال اپنے فارسی کے شعر میں یہ درس دیا ہے کہ

اُر خوبی خدا را فاشدیت

خودی را فاش تردیدت بیاموز

اور اس کے ساتھ اقبال نے یہ بھی درس دیا کہ ہر انسان کو خودی کی پرورش کرنی چاہئے۔ اس کا تحفظ ہر انسان کا فرض اولیٰ ہے۔ انسان اس وقت تک کامیابی کی منزلوں کو نہیں چھو سکتا جب تک وہ خودی کی حفاظت نہ کرے۔ اگر انسان کی خودی زندہ ہے تو اسے فقر میں شہنشاہی نصیب ہوتی ہے۔ خودی کی بدولت انسان مُشت خاک میں ستش ہمہ سوز کی کیفیت پیدا کر دیتا ہے اور کائنات اس کے لیے مسخر کر دی جاتی ہے۔ ہر انسان کے اندر خوبیوں اور خامیوں دونوں پائی جاتی ہیں کیونکہ انسان آرزوؤں کا پیکر ہے، اقبال ایک بے شاعر ہے جو انسانی نفسیات سے بخوبی واقف ہے اور وہ انسان کو حرکت و عمل کی تعلیم دیتا ہے

جس سے انسان کی خودی اور مستحکم ہو سکے:

ہر طرف دریا میں طوقاں کیوں نہیں ہے
خودی تری مسلمان کیوں نہیں ہے
عبث ہے شکوہ تقدیر یزداں
تو خود تقدیر یزداں کیوں نہیں ہے

لفظ خودی کے بہت سارے معنی ہو گئے، لیکن اقبال نے اپنے ایک خط میں خودی کا ترجمہ ”پرسنالٹی“ (شخصیت) سے کیا ہے اس کے مطالعے سے یہ مفہوم واضح ہو جاتا ہے کہ اللہ تبارک و تعالیٰ ہر انسان کے اندر کچھ ایسی صداہیتیں پیدا فرماتا ہے جس سے وہ خود بھی پوری طرح آگاہ نہیں ہوتا اور انہیں پوشیدہ صداہیتوں کو خودی کہا جاسکتا ہے۔

علامہ اقبال نے قوم کی غلامی سے نپٹنے کے لئے دو تجویزیں پیش کی ہیں۔ پہلی یہ کہ مغربی تعلیم، مغربی فکر مغربی روایات و مغربی تہذیب کی مذمت کی جائے اور دوسرے جذبہ خودی کی نشوونما۔ اقبال کے مندرجہ ذیل اشعار اس کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

میخانہ یورپ کے انداز نرالے ہیں
لاتے ہیں سرور اول دیتے ہیں شراب آخر
ابھی تک آدمی صید زبون شہر یاری ہے
قیامت ہے کہ انساناں نوع انساناں کا شکاری ہے

چنانچہ انسانیت کے راز میں فسفہ خودی پوشیدہ ہے۔ انگریزوں نے انسانیت کو کس طرح برباد کیا۔ کس طرح قوموں پر ظلم ڈھائے اور کس طرح اپنے علم و فن سے بنی نوع آدم کا شکار کیا۔ اور تجارت کو اپنی ساحرانہ سیاست کا دام فریب بنا کر عوام کا خون پیتے رہے۔ اقبال نے فرنگیوں کی اس چال سے قوم کو ہمیشہ آگاہ کیا۔

آدمیت راز تالید از فرنگ
زندگی ہنگامہ برچید از فرنگ
مگر نو میدان حالبش را درست
از حریش نرتر کر پاس تست
آنچه از خاک تو رست اے مرد حر

آں فروش و آں پیوش و آں بخور

خودی کی ایک مثال علامہ اقبال نے اور قائم کی ہے جس میں اس نکتہ کی طرف اشارہ ہے کہ مسلمان کی خودی کیا ہے اور وہ کون سی شے ہے جو مسلمان میں سچے مومن کی شان میں پیدا کر دیتی ہے۔

ہر لحظہ ہے مومن کی نئی شان نئی آن

گفتار میں کردار میں اللہ کی برہان

قہری و غفاری و قدوسی و جبروت

یہ چار عناصر ہوں تو بنتا ہے مسلمان

یہ راز کسی کو نہیں معلوم کہ مومن

قاری نظر آتا ہے حقیقت میں ہے قرآن

ملت اسلامیہ کی خودی کی صفات اقبال کے نزدیک یہ ہیں

روح اسلام کی ہے نور خودی، نار خودی

زندگانی کے لئے نار خودی، نور حضور

خودی کی تکمیل کے لئے اقبال نے جن چیزوں کو ضروری قرار دیا ہے وہ ہیں عشق، جہد و عمل، فقر و

استغنا اور ایمان و یقین، تکمیل خودی میں "عشق" ایک اہم شے ہے لیکن عشق کے راستے میں "عقل" ایک ہم

رکاوت ہے "عقل اور عشق کا فلسفہ قبل کے یہاں متعدد اشعار میں مل جاتا ہے۔ اقبال کے یہاں عقل کی

اہمیت عشق کے مقابلے میں کمتر ہے، مثلاً:

بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق

عقل ہے محو تماشاے لب بام ابھی

خود نے مجھ کو عطا کی نظر حکیمانہ

سکھائی عشق نے مجھ کو حدیث زندانہ

گزر جا عقل سے آگے کہ یہ نور

چراغ راہ ہے منزل نہیں ہے

اور اقبال نے عشق کی تعریف ان لفظوں میں کی ہے:

عشق دم جبریل، عشق دل مصطفیٰ

عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام

عشق فقیہ حرم عشق امیر جنود

عشق ہے ابن السبیل اس کے ہزاروں مقام

عشق کے مضراب سے نغمہٴ ناز حیات

عشق سے نور حیات عشق سے ناز حیات

علامہ اقبالؒ نے عشق کو لازوال ثابت کیا ہے:

مرد خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ

عشق ہے اصل حیات موت ہے اس پر حرام

تند و سبک سیر ہے گرچہ زمانہ کی رو

عشق خود اک سیل ہے سیل کو لیتا ہے تھام

عقل اور عشق پر مفکرین نے اکثر بحثیں کیں ہیں۔ اس فہرست میں سقراط، افلاطون، نطشے کے نام

قابل ذکر ہے۔ نطشے نے عقل کو زیادہ اہمیت دی ہے اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ عقل ہی کو سب کچھ مانتا ہے۔ لیکن

اقبالؒ نے اس سارے مفکرین پر تنقید کی جنہوں نے عقل کی دنیا بسا کر عشق کا وجود ختم کر دیا۔ عقل اور عشق کا جو

نظریہ امام غزالیؒ نے پیش کیا تھا علامہ اقبالؒ نے اس کی تائید کی۔ غزالیؒ نے عقل جزوی اور عقل کلی میں امتیاز کیا

اور عقل کی ترقی یافتہ شکل کو عقل نبوی ﷺ کا نام دیا۔ رومیؒ نے اسے عقل ایمانی کہا ہے۔ اقبالؒ نے عقل کو رہنما

قرار دیا ہے مگر وہ عقل کی مکمل رہنمائی کے قائل نہیں۔

خود نے مجھ کو عطا کی نظر حکیمانہ

سکھائی عشق نے مجھ کو حدیثِ رندانہ

اقبالؒ نے عشق کے مقابلے میں عقل کو فریبی قرار دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ عقل انسان کو کسی بڑے

کام کو انجام دینے سے روک دیتی ہے۔ بقول نور الحسن نقویؒ ”وہ ذوقِ عمل کو کمزور کرتی ہے اور انسان کو یقین کی

دولت سے محروم کر دیتی ہے۔“

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق

عقل ہے محو تماشاے لبِ بامِ ابھی

علاجِ ضعفِ یقین اس سے ہو نہیں سکتا

غریب اگر چہ ہیں رازی کے نقطہ ہائے دقیق

اقبالؒ عشق کو وجدانی قوت سے تشبیہ دیتے ہیں۔ عشق سے مراد یہ ہے کہ جو منصف رسالت کا ثنا

سہو دردین مصنفوی کا عاشق ہو، چنانچہ اقبال کہتے ہیں۔

دردِ دل مسلم مقامِ مصطفیٰ است

آبروئے ما ز نامِ مصطفیٰ است

اقبال کی خودی ہی تھی کہ جب علامہ اقبال کو ”یومِ اقبال“ کے موقع پر توشہ خانہ حضور نظام کی طرف سے جو صاحب صدر غنیم کے ماتحت ہے ایک ہزار روپیہ کا چیک بطور تواضع موصول ہوا تو اقبال کو یہ کہنا پڑا کہ

غیرت فقر مگر کر نہ سکی اس کو قبول

جب کہا اس نے یہ ہے میری خدائی کی زکات

یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا بہتر سمجھتا ہوں کہ مرد مومن میں فقر ہی وہ شے ہے جس کی

بدولت قلب سلیم پیدا ہوتا ہے۔ اور اقبال کے یہاں بھی وہ اصطلاح ہے جس کے ذریعہ نیابت الہی تک رسائی

ہوتی ہے۔ یہی فقر کی شان ہے جو مومن کی خودی کو خدا سے قریب تر کر دیتی ہے۔ چنانچہ اقبال کہتے ہیں۔

فقر مقامِ نظرِ علم مقامِ خبر

فقر میں مستی ثوابِ علم میں مستی گناہ

چڑھتی ہے جب فقر کی شان پہ تیغِ خودی

ایک سپاہی کی ضرب کرتی ہے کارِ سپاہ

صحتِ ضبطِ نفس اور نیابت الہی یہ تین مراحل ایسے ہیں جو خودی کی ترتیب میں معاون و مددگار

ثابت ہوتے ہیں۔ شرطِ اول احکامِ الہی کی پابندی ہے۔ ضبطِ نفس تکمیلِ خودی کی دوسری شرط ہے اور جب ان

دونوں مرحلوں سے کسی فرد کی خودی کامیاب گزر جاتی ہے تو وہ نیابت الہی کے منصب پر فائز ہو جاتا ہے۔

”باغِ درا“ کی ایک مختصر سی نظم ”پھول“ ہے جس میں اقبال نے پھول سے مسلمان مراد لیا

ہے۔ اقبال اس نظم میں پھول کو چمن کی زینت قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ جس طریقے سے پھول باغ میں

سب سے زیادہ دلکش ہے۔ خود خداوند قدوس کا ارشاد ہے کہ ”اگر مجھے انسان کو پیدا نہ کرنا ہوتا تو میں دنیا کی

تخلیق نہ کرتا۔ اسی سے انسان کی عظمت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ علامہ اقبال نے دونوں کے درمیان جو فرق

بتایا ہے وہ یہ کہ پھول کا حسن ظاہری ہے لیکن مسلمانوں کا حسن باطنی ہے۔ بقول یوسف سلیم چشتی کہ ”پھول

سے دنیا کی فضا مہک اٹھتی ہے۔ مسلمان کا وجود دنیا کے لئے برکت کا موجب ہے۔ پھول کبھی سرنگوں نہیں

ہوتا۔ مسلمان بھی غیر اللہ کے آگے سر نہیں جھکاتا۔ اس نظم کے پہلے شعر میں اقبال نے مزید انداز بیان میں

خودی کی طرف اشارہ کیا ہے۔

تجھے کیوں فکر ہے اے گل دل صد چاک بہیں کی
تو اپنے پیرہن کے چاک تو پہلے رفو کر
تک بخشی کو استغنا سے پیغام محبت دے
نہ رہ منت کش شبنم گلوں جام و سبو کر لے
نہیں یہ شان خودداری چمن سے تو ذکر تجھ کو
کوئی دستار میں رکھ لے کوئی زیب گلو کر لے
اور آگے چل کر اقبال نے یہاں تک کہہ دیا کہ۔

اگر منظور ہو تجھ کو خزاں نہ آشنا رہنا
جہان رنگ و بو سے پہلے قطع آرزو کر لے

اقبال کا پیام خالص سلامی تعلیم ہے۔ لفظ خودی سے اقبال کے نصب العین کا دور تک پتہ چلتا

ہے۔ وہ انسان کے وجود کے وجود کو تقسیم کرتا ہے۔ اس لئے انسان خدا سے کہہ رہا ہے۔

تو شب آفریدی چراغ آفریدم
سفال آفریدی ایام آفریدم
بیابان و کہسار و زاغ آفریدی
گلستان و گلزار و باغ آفریدم
من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم
من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

شاعر کہتا ہے کہ اے خدا تو نے رات بنائی تو میں نے چراغ بنا لیا۔ تو نے مٹی بنائی اور میں نے

ایام بنایا۔ تو نے بیابان و کہسار و زاغ بنائے اور میں نے گلستان و گلزار و باغ بنائے۔ میں نے زہر سے تریاق
تیار کیا میں نے پتھر سے آئینہ بنایا۔ مختصر یہ کہ انسان کا وجود ہے اور حکم الہی سے وہ فطرت کی تسخیر کرتا ہے۔
انسان کا وجود قطرہ نہیں جو دریا میں جا کر گم ہو جائے بلکہ وہ قائم بالذات ہے۔

زمانہ خود ایک منصف ہے لوگوں نے اقبال کے فلسفہ خودی پر بہت سارے اعتراض بھی کئے جن

میں بعض کا اعتراض یہ تھا کہ ان کا فلسفہ صلح کے بجائے جارحیت و قوت آزمائی پر اکساتا ہے اور ڈاکٹر عبد الرحمن
بجنوری تو یہاں تک کہہ گئے کہ اقبال نے فرد کی خودی پر اتنا زور دیا کہ اس سے یہ خوف پیدا ہو چلا ہے کہ شاید

اسی کی وجہ سے ملت کا وجود باقی نہ رہے لیکن قطرے کا وجود بھی سمندر کے مانند ہے موتی کے ایک ایک دانے سے ایک خوشنما اور دلکش بار بن کر تیار ہوتا ہے۔ اگر اقبال نے فرد کی خودی پر زور دیا تو میں سمجھتا ہوں کہ ایک مدت در ایک قوم کو وجد میں لانے کے لئے خودی ضروری تھی۔ بقول اقبال۔

در جماعت فرد را بنم را
از چمن اور از گل چمن را
فرد تا اندر جماعت گم شود
قطرہ وسعت طلب قلم شود

فلسفہ خودی پر لوگوں کا دوسرا اعتراض یہ تھا کہ اقبال کا یہ فلسفہ متضاد باتوں کا مجموعہ ہے اور وہ خود بھی تضادات کے شکار ہیں۔ اس فلسفہ کے بارے میں یہ بات کہی گئی کہ اقبال نے ایک طرف فرد کو خودی کا درس دیا تو دوسری طرف بالکل متضاد ”بے خودی“ کا درس دیا۔

تیسرا اعتراض یہ تھا کہ اقبال نے ”خودی“ کی تبلیغ کر کے مسلمانوں کو جارحیت کی ترغیب دی ہے اور یہ اعتراض شاید اسی لئے تھا کہ اقبال نے اپنے فلسفے میں توحید اور رسالت کے عقیدے اور ملت اسلامیہ کو خاص طور پر اہمیت دی ہے۔

سب بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ اقبال نے اپنی شاعری میں اسلام کو بنیادی اہمیت دی ہے۔ انہیں مسلمانوں کی زیوں حالی کا بہت زیادہ رونا تھا۔ اس بنا پر ہمارے کچھ قارئین نے اقبال پر تعجب و تنگ نظری کا الزام لگایا۔ لیکن میرا ایک چھوٹا سا سوال یہ ہے کہ کیا کسی گروہ کی نمائندگی کرنا تعصب ہے یا فرقہ واریت؟ جب کہ وہ گروہ ایک وقت ملک کی خدمت میں پیش پیش ہو، چاہے اس گروہ کا تعلق کسی بھی مذہب سے ہو یا کسی بھی ملک یا کسی صوبے سے اور ویسے بھی شاعر فلسفی کسی خاص ملک و قوم و مذہب کا نہیں ہوتا بلکہ وہ پوری قوم کا مہی ہوتا ہے۔ ”رہیا نہیں تو پھر دنیا بھر میں شہرت پانے والے شاعر مثلاً گوئے، پلٹن، دانے، فریدی، شیکسپیر اور تلسی واس میں سے کون ایسا ہے جو اس فہرست میں شامل نہیں اور جن سے یہ گناہ صادر نہ ہوئے ہوں۔

اقبال کی سب سے بڑی دین یہ ہے کہ انہوں نے پوری دنیا کو ”خودی“ کا نظریہ عطا کیا جو ہندوستانی فکر کے لئے بہت قیمتی سرمایہ ہے۔ یہ پیغام آج بھی اتنا ہی قابل قبول ہے جتنا کہ ان کے زمانے میں تھا۔

علی باقر کی افسانوی کائنات

○ ڈاکٹر علاء الدین خان

اردو فکشن کی عمر یوں تو بہت طویل نہیں ہے مگر مختصری مدت میں اردو فکشن بالخصوص افسانے نے جس تیز رفتاری کے ساتھ ترقی کی ہے اتنا غائباً کوئی اور صنف نہ کر سکی۔ اس مدت میں اردو افسانہ رومان پسندی، سماجی حقیقت نگاری، ترقی پسندی اور جدیدیت کے مراحل سے گزرا۔ کسی نے رومان پسندی کے تحت افسانے لکھے تو بہتوں نے ترقی پسند تحریک کے زیر سایہ بہترین افسانے تخلیق کیے۔ اگرچہ ترقی پسند نظریے نے اردو افسانے کو معراج عطا کی مگر ایک خاص مدت کے بعد ترقی پسند تحریک اپنے مخصوص نظریہ حیات اور پیرایہ بیان کی شدت پسندی کی وجہ سے ردِ ہ زوال ہونے لگی۔ پھر جدیدیت نے سر ابھارنا شروع کیا اور یکے بعد دیگرے بہت سے ادبا اس رجحان کے زیر اثر تجریدی افسانے تخلیق کرنے لگے۔ اسی زمانے میں کچھ نئے قلم کاروں نے کسی ازم، تحریک یا رجحان کی پابندی سے آزاد ہو کر کھلی فضا میں افسانہ لکھنا شروع کیا۔ اُن میں ایک نام علی باقر کا ہے۔ علی باقر 1960 کے آس پاس اردو کے افسانوی منظر نامے پر ایک خاص لب و لہجہ اور موضوع و مواد کے ساتھ وارد ہوئے۔ علی باقر ترقی پسند تحریک سے بخوبی واقف تھے۔ مخدوم محی الدین اور سجاد ظہیر کے پرستار تھے لیکن وہ کسی تحریک یا رجحان سے سروکار نہیں رکھتے تھے۔ مخدوم محی الدین اور سجاد ظہیر سے شخصی طور پر متاثر تھے نہ کہ پرتی پسند تحریک کی وجہ سے۔ علی باقر سے میری اکثر ملاقات ان کے گھر پر عموماً صبح میں ہوا کرتی تھی، کبھی کبھی شام کے وقت بھی ان سے ملنے ان کے جے این یو والے مکان پر جایا کرتا تھا۔ ان سے ایک بار دورانِ گفتگو میں جاننا چاہا کہ آپ نے جس زمانے میں افسانہ لکھنا شروع کیا وہ جدیدیت کا زمانہ رہا۔ تو کیا آپ اس رجحان سے متاثر تھے یا نہیں۔ تو انھوں نے جستہ کہا کہ مجھے کسی ازم یا رجحان کے بارے قطعی علم نہیں تھا۔

ادب سے شوق ضرور تھا مگر میں نے ان باتوں پر دھیان نہیں دیا۔ پھر میرا اپنا مزاج تھا جو اردو دنیا، افسانوں سے مختلف ہے۔ اس لیے اپنے لیے ایک الگ راہ نکالی۔ یہی راہ اور بھی جدت علی باقر کی شناخت بن گئی۔

علی باقر کو ہم سے جدا ہوئے تقریباً ۴۴ سال ہوئے کو ہے۔ اس درمیان ان پر ایک کتاب 'کائنات علی باقر' مرتبہ راقم الحروف اور ان کے دو طویل افسانوں، ایک انٹرویو اور ایک مضمون پر مشتمل کتاب 'ننگے پاؤں' مرتبہ پروفیسر نجمہ ظہیر باقر، کے نام سے شائع ہوئی لیکن آج تک ادبی حلقے میں ناقدین ادب نے ان کی اس طرح سے پذیرائی نہیں کی جس کے وہ حق دار تھے، پذیرائی تو دور گھنے پنے چند دوسرے ناقدین نے ان پر دوستی کی خاطر مضمون تو لکھ دیا مگر مضمون میں جب 1960 کے بعد کے افسانہ نگاروں کی بات آتی ہے تو علی باقر یا ان جیسے دوسرے افسانہ نگاروں کا نام شعوری یا غیر شعوری طور پر بھلا دیا جاتا ہے۔ ایک وجہ یہ ہے کہ ہمارے ناقدین نے ان ہی افسانہ نگاروں کو پڑھا جو بہت زیادہ مشہور ہوئے۔ ان کی پہنچ میں تھے، ورنہ فہرست تک میں نام شامل کرنا گوارا نہ دیتا۔ یہاں واقعی علی باقر نے جن موضوعات کو چھوا ہے اس پر ان سے پہلے کسی اور افسانہ نگار نے قلم نہیں اٹھایا تھا؟ کیا ان کے افسانے فن پر حصر نہیں کرتے؟ ضرورت اس بات کی ہے کہ صرف مشہور افسانہ نگار یا روایتی فہرست کو نہ دعوایا جائے بلکہ ان افسانہ نگاروں کی تحقیقات کو بھی پڑھا جائے جنہوں نے صدق دل سے بنی نوع کے مسائل کو اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔

علی باقر ایک دانشور افسانہ نگار تھے۔ جن کے چار افسانوی مجموعے "خوشی کے موسم"، "جھوٹے وعدے"، "سچے وعدے"، "بے نام رشتے" اور "منہی بھرد" کے علاوہ ان کے افسانوں کا انتخاب "لندن کے رات دن" بھی منظر پر عام پرچکا ہے۔ ایک ناول "کہانی لندن شہر کی" تقریباً لکھ چکے تھے مگر اسے حتمی شکل نہیں دے سکے۔ اکثر کہا کرتے تھے دو تین مہینے انگلینڈ جا کر وہیں اس ناول کو مکمل کروں گا۔ وہاں کے موسم کی بات ہی الگ ہے۔ انہوں نے ایم ایف حسین پر ایک ناول "ننگے پاؤں" بھی لکھی ہے جسے ان کی شریک حیات اور تباہ ظہیر کی بڑی بیٹی پروفیسر نجمہ ظہیر باقر نے ناچیز کی مدد سے ترتیب دے کر مکتبہ جامعہ سے شائع کرایا۔ 'ننگے پاؤں' میں ایم ایف حسین کا ایک طویل انٹرویو بھی شامل ہے جس سے قارئین کو ایم ایف حسین کے فن کی ہر یکہاں کو سمجھنے میں مدد ملے گی۔

علی باقر کی اکثر کہانیاں مغربی معاشرے کے پس منظر میں لکھی گئی ہیں۔ انہوں نے یورپ کو کسی مخصوص نظریے کے تحت نہیں دیکھا بلکہ اپنی نظر سے دیکھا۔ اور یہ یورپ ان کے افسانوں میں پوری توانائی کے ساتھ سانس لیتا ہوا نظر آتا ہے۔ اور یہ بھی حقیقت ہے کہ علی باقر کے افسانوں کے مطالعے سے اردو افسانے کے قارئین کا ایک بڑا حلقہ مغربی معاشرے کے بعض نئے گوشوں سے پہلی دفعہ روشناس ہوا۔ یورپ

کے بارے میں جو عام تصور ابھرتا ہے وہ یہ کہ ایسا معاشرہ جہاں سب کچھ ہے، دوست ہے، عیش و عشرت کا سامان ہے، دکھ کا پرتو بھی نہیں۔ مگر علی باقر کے افسانوں کے مطالعے سے ہماری نظر کے سامنے ایک ایسا یورپی معاشرہ سامنے آتا ہے جہاں جوان دوشیزائیں ہیں، بوڑھی عورتیں ہیں اور ہسپتال میں کام کرنے والی نرسیں ہیں، جن کے اپنے مسائل ہیں۔ گوکہ علی باقر کے افسانوں میں یورپی تہذیب و تمدن پوری طرح نمایاں ہو گئی ہے۔ علی باقر نے مغربی عورتوں اور عشق کے جذبات کو جس طرح پیش کیا ہے اس کے متعلق عصمت چغتائی کچھ اس طرح کہتی ہیں:

”میں نے اور منٹو نے جو باتیں کونین میں ڈبو کر کہی ہیں ان کو علی باقر نے شکر میں لپیٹ کر کہا ہے جو ان کے فنکارانہ کمال کی غمازی کرتا ہے۔ مغرب وائے جس قسم کا لٹریچر لکھ رہے ہیں ان میں کھری عورت نظر نہیں آتی۔ علی باقر نے یورپ کی عورتوں کو اصلی روپ میں دیکھا ہے اور یہ کہنیاں لکھ کر مغرب کی عورت پر احسان کیا ہے۔ میں عرصہ سے انتظار کر رہی تھی کہ اردو افسانے کے بند ماحول میں ایک روزن کھلے، سو یہ روزن اب علی باقر کے روپ میں کھل چکا ہے۔“

حقیقت یہ ہے کہ علی باقر نے یورپ کی عورت کو دریافت کیا ہے جسے علی باقر سے پہلے کسی اور افسانہ نگار نے دریافت نہیں کیا تھا۔ یہ کام صرف اور صرف علی باقر جیسے حساس انسان ہی کر سکتا تھا۔ علی باقر نے اپنے افسانوں میں صرف مغربی معاشرت کو موضوع نہیں بنایا بلکہ ہندوستانی مہاجرین، تقسیم ہند کے نتیجے میں رونما ہونے والے فسادات، دوسری جنگ عظیم اور اس کا معاشرے پر اثرات اور معذوروں کے مسائل کو بڑی فنکاری سے افسانوں میں پیش کیا ہے۔

علی باقر نے اپنے پہلے افسانوی مجموعہ ”خوشی کے موسم“ میں مغربی سماج بالخصوص لندن کے ماحول، وہاں کے کردار اور معاشرتی اقدار کے مختلف رنگ و روپ کو پیش کیا ہے۔ ان افسانوں میں مغربی تہذیب و تمدن اور کرداروں کے ان گوشوں کا احاطہ کیا جسے اب تک کسی نے قلم بند کرنے کی جسارت نہیں کی تھی۔ دراصل یہ افسانے علی باقر کی باریک بینی، گہرے مشاہدے، تجربات اور دانشوری کا بین ثبوت ہیں۔ افسانہ ”ہٹ دھرم“ کرنل ہارڈی اور مسز ہارڈی کی کہانی ہے۔ کرنل ہارڈی اپنی بیوی کے ساتھ ہندوستان

میں فوج کے مٹی عہدے پر فائز تھا۔ ملازمت سے سبکدوش ہونے کے بعد کرل ہارڈی لندن واپس چلا جاتا ہے وراسے وحید خاں کی یاد برا فردختہ کرتی رہتی ہے۔ کرل ہارڈی کے مطابق وحید خاں نے وہ کنگن چرایا تھا جسے کرل ہارڈی کے کسی عزیز نے مغل شہزادی کی کلائی سے نکال لیے تھے۔ لیکن مسز ہارڈی راوی کو کرل ہارڈی کے غصے کا صل سبب بتاتی ہیں کہ کرل ہارڈی کے پاس دوسرا کنگن کبھی تھا ہی نہیں۔ بلکہ مسز ہارڈی کو وحید خاں سے محبت ہو جاتی ہے اور مریم اس محبت کی نشانی ہے۔ اس بات کا علم کرل ہارڈی کو ہوتا ہے تو کرل ہارڈی بیوی کو بدچمن کہنے کے بجائے وحید خاں پر فرضی چوری کا الزام عائد کر کے گرفتار کر دیتا ہے۔ اس افسانے کے ذریعہ انگریزوں کی شخصیت کے ایک پہلو سے واقف کرایا ہے۔ ”شراب اور شہد“ عشق و محبت کے حسین کیفیت کی داستان ہے۔ فرانسوا شادی شدہ خوبصورت لیڈی ہے۔ اس کے حسن سے ہر کس و ناکس متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا ہے۔ افسانے کا راوی بھی اسکے حسن سے متاثر ہو کر اس کی قربت کا طلب گار ہے۔ ادھر فرانسوا بھی اس سے متاثر ہوتی ہے اور دونوں ایک دوسرے کو پسند کرنے لگتے ہیں۔ فرانسوا کا شوہر ڈولف سب کچھ جاننے کے باوجود راوی کے ساتھ مصنوعی خوش اخلاقی سے پیش آتا ہے۔ مگر جب فرانسوا راوی کو اپنا پتہ دیتی ہے تو ڈولف اپنی بے کسی اور دکھ و درد کو چھپ نہیں پاتا ہے۔ اور ڈولف کا شکست خوردہ انداز محبت کے نئے اسرار و رموز سے واقف کراتا ہے۔

”توئل بانا“ (Under Ground Railway Station) سویڈش معاشرے بالخصوص سویڈش عورتوں کی کہانی ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار سویڈش عورت کے ساتھ کچھ وقت گزارنا چاہتا ہے۔ وہ ایک خاتون کے گھر پہنچتا ہے۔ ابھی کچھ ہی وقت گزرا تھا کہ اس کا شوہر پہنچ جاتا ہے اور ”میں“ یعنی مرکزی کردار کو دیکھ کر غصے میں متمتاتے ہوئے کہتا ہے کہ اس نے تو توئل بانا میں بیٹھ کر فارمٹا اترنے کے لیے کہا تھا۔ وہ دوسرے اسٹیشن ویلنگ بی پر کیوں اتر گیا۔ یہ وہی شخص ہے جو راوی کو مشورہ دیتا ہے کہ سویڈش عورت اور مرد آزاد خیال ہوتے ہیں۔ ”توئل بانا“ میں علی باقر نے بڑی فنکاری سے سویڈش مرد اور عورت کے ظاہر و باطن کو پیش کیا ہے۔ علی باقر نے اپنے ہر افسانے میں یورپی معاشرے اور افراد کے ایک نئے روپ کو قارئین پر منکشف کیا ہے۔ بالعموم یورپین کے بارے میں یہ تاثر ہے کہ یہ آزاد خیال ہوتے ہیں لیکن ان کی آزادی خیالی اسی حد تک ہے جہاں تک انھیں فائدہ پہنچتی ہے۔ اس کے بارے میں مجتبیٰ حسین لکھتے ہیں:

”اگر میں اس کہانی کو لکھتا تو اسے ایک لطیفے کی شکل میں

بیان کر دیتا۔ مگر علی باقر نے اس کہانی میں ایک انجانے غم

کی وہ تہہ داریاں تلاش کی ہیں جو ایک سلیقہ مند اور وفادار

ادیب ہی سے ممکن ہے۔“

”فرشتے“ تقسیم ہند کے بعد برپا ہونے والے فسادات کے پس منظر میں دیر سہگل اور نسیم کی غیر قافی محبت کی کہانی ہے جو ایک ویرانے میں بی بی مریم کے مجسمے کے سامنے دس سالہ نگر یزٹ کے روڈنی نورٹن کو گواہ بنا کر ایک دوسرے کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اپنا لیتے ہیں۔ دراصل اس افسانے میں دیر سہگل، نسیم اور روڈنی نورٹن تینوں ظلم و بربریت اور خوف و ہراس کے اس منظر نامے میں محبت، معصومیت اور پاکیزگی کی زندہ علامت بن کر ابھرتے ہیں۔

افسانہ ”فن کار“ میں علی باقر نے مغربی سماج کے ایک ایسے پہلو سے متعارف کرایا ہے جہاں باپ اور بیٹی کے مقدس رشتے پر آرٹ اور فن کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ جتنی ایک باپ اپنی بیٹی کو اسٹریٹ فنکارہ کی حیثیت سے اسٹیج پر پیش کرتا۔ غرضیکہ آرٹ کے نام پر مغربی سماج کچھ بھی کرنے کے لیے تیار ہے۔ آج کل یہی صورت ہندوستانی سماج میں بھی نظر آنے لگی ہے۔ جہاں فن اور آرٹ اور ایکٹنگ کے نام پر پورا معاشرہ اس دلدل میں دھنست جا رہا ہے۔ جس کی نمائش، بوس و کنار اور اُس سے آگے جو کسی زمانے میں گناہ تصور کیا جاتا تھا اب فن بن گیا ہے۔

”ضدی“ دو تہذیبوں اور دونسلوں کے تصادم کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ افسانہ خط کی تکنیک پر مشتمل ہے اور لندن میں مقیم سلطانہ اپنی دوست سلٹی کو خط لکھتی ہے جو کہ حیدرآباد میں رہتی ہے۔ خط کے ذریعہ سلطانہ سلٹی کو اپنے والدین کی ناگوار عادتوں اور رویوں کو بیان کرتی ہے۔ ماں کے انتقام کے بعد سلطانہ کے والد در دسربن جاتے ہیں کیونکہ ماں انھیں سنبھال لیا کرتی تھیں۔ لہذا انھیں اولڈ ہوم بھیج دیا جاتا ہے۔ علی باقر صاحب نے بڑی فنکاری سے اس کہانی میں دونسلوں کے تضاد کو پیش کیا ہے۔ مشرق و مغرب کی قدروں میں جو واضح فرق ہے اس کو نمایاں کیا ہے۔ یعنی ہندوستانی والدین مغرب میں رہنے والی اولاد کو اگر اپنی قدروں سے آگاہ کرانا چاہتے ہیں تو اولاد انھیں دقیانوسی، سکی اور ضدی قرار دیتی ہے۔ اس افسانے کی سب سے نمایاں خوبی یہ ہے کہ سلطانہ نے جس طرح اپنے والدین کی ناگوار عادتوں اور دقیانوسیت کا ذکر کیا ہے وہی تحقیر اس کے والدین کی بے چارگی، بے کسی اور مجبوری کا گہرا نقش ابھارنے میں معاون ہوتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اپنی تہذیب سے ان کی والہانہ لگاؤ کا ثبوت بھی دیتی ہے۔ علی باقر کی فنکاری یہ ہے کہ انھوں نے منفی سب و بچے میں مثبت قدروں کو واضح کیا ہے۔ اس طرح یہ افسانہ نئی نسل کی خود غرضیوں، خود پرستی، اور اعلیٰ قدروں سے بیزاری کا اشارہ یہ بھی بن جاتا ہے۔

علی باقر نے ”آٹھ بیس“، ”بہر وپ“ اور ”نچوگتا“، ”ادھورے رشتے“ میں معذوروں کے

مسئل کو موضوع بحث بنایا ہے۔ اگرچہ معذور فرد ایک طبقہ کے لیے بوجھ بن جاتا ہے مگر ایک طبقہ ایسا بھی ہے جو معذور فرد کو بوجھ نہ سمجھ کر معاشرے کا ایک فرد سمجھتے ہوئے اسے اپنے غم اور خوشی میں شریک کرتا ہے۔ دراصل ان افسانوں میں علی باقر نے اس بات پر زور دیا ہے کہ انھیں سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے تاکہ ان کے ساتھ ناروا سلوک کیا جاتا چاہیے۔ ان کے ساتھ سختی سے پیش آکر انھیں قہر میں نہیں کیا جاسکتا بلکہ انھیں پیار، محبت اور ان کی نفسیات کا مطالعہ کر کے ہم رام کر سکتے ہیں۔ کئی بار ایسا بھی دیکھنے میں آتا ہے کہ معذور بچوں کو والدین اپنے لیے سبکی کا سبب سمجھتے ہیں۔ انھیں کسی کے سامنے نہ نہیں دیا جاتا بلکہ گھر کے ایک گوشہ میں قید کر دیا جاتا ہے۔ جو کہ معذوروں کے ساتھ سراسر زیادتی ہے۔ ساج کے ایسے نظرائنداز کیے گئے افراد کو علی باقر نے ایک فرد کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ گوکہ علی باقر کے مذکورہ بالا چاروں افسانے معذوروں کے مختلف مسائل کا صرف احاطہ ہی نہیں کرتے بلکہ اس کا حل بھی بتاتے ہیں۔

غرض یہ کہ علی باقر کے افسانوں میں انسانی کیفیات و واردات کی ایک نئی دنیا آباد نظر آتی ہے۔ ان کے افسانے موضوعات کی سطح پر بھی اور اظہار کی سطح پر بھی اردو کے عام افسانوں سے مختلف ہیں۔ یہی خصوصیت علی باقر کی شناخت ہے اور امتیاز بھی۔



ترجمہ آئینہ فردا میں

ایم۔ علی

قیمت :- 130 روپے

ایم۔ علی نے اس کتاب میں اپنی برسوں کی ریاضت کا لب و لباب جمع کر دیا ہے۔ اس لیے امید کی جاتی ہے کہ طباعت کے بعد اس کی خاطر خواہ پذیرائی بھی ہوگی اور ترجمہ نگاری یا اس سے متعلق مسائل کو سہل پسندانہ انداز میں نظر انداز نہیں کیا جائے گا۔ میں اس اہم اور دستاویزی کتاب کے لیے ایم۔ علی کی خدمت میں مبارکباد پیش کرتا ہوں۔

پروفیسر الکلام قاسمی

خورشید الاسلام کا تنقیدی زاویہ ’امراؤ جان ادا‘ کے حوالے سے

○ ڈاکٹر ظفر گلزار

امراؤ جان آدا، مرزا ہادی رسوا کی ایک مایہ ناز تصنیف ہے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا جا رہا ہے اس کی اہمیت و افادیت اور مقبولیت میں برابر اضافہ ہوتا جا رہا ہے لیکن جس وقت خورشید الاسلام نے قلم اٹھایا تھا، اُس وقت اس ناول پر کسی نے کوئی خصوصی توجہ نہیں فرمائی تھی۔ یہ خورشید الاسلام کا کارنامہ ہے کہ جنہوں نے اس ناول کو اردو داں طبقہ سے روشناس کرایا۔ یہ تنقیدی مضمون ایک طویل مضمون ہے جو تقریباً 100 صفحات پر مشتمل ہے۔ انہوں نے خود سوالات اٹھائے ہیں اور خود ہی ان کا جوابات دیے ہیں۔ اس ناول پر قارئین کی طبیعت مبذول نہ ہونے کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”غائباً اس کا ایک سبب یہ ہے کہ اسے محض ایک طوائف کی دلچسپ کہانی بتا کر پڑھا جاتا رہا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس کے بنیادی اور قابل قدر پہلو نظر سے اوجھل ہو گئے ہیں۔“ لیکن یہ خورشید الاسلام کے وقت کی بات ہے جو انہوں نے تقریباً اب سے پچاس برس پہلے کہی تھی۔ خورشید الاسلام کے بعد اس ناول کے مختلف پہلوؤں اور گوشوں کو کھنگالا جا چکا ہے۔ یہاں میرا مقصد خورشید الاسلام کے اس تنقیدی شعور، ذہانت، علمی بصیرت اور فنی ادراک و فہم کو دیکھنا ہے اور ان سوالات کو سمجھنا ہے جن کو خورشید الاسلام نے اپنے اس مضمون میں بیان کیا ہے۔

خورشید الاسلام نے موضوع سے متعلق جو سوال اٹھایا ہے اس سے مختلف گوشے اجاگر ہوتے ہیں اور اس طرح وہ اٹھائے گئے سوالوں کے تحت بھرپور تبصرہ اور تنقید کرتے ہیں۔ کردار سازی کے متعلق روشنی ڈالتے ہوئے، علی عباس حسینی کے قول کو نقل کیا ہے کہ ”یہ ایک رنڈی کی کہانی اسی کی زبانی ہے“ جس سے خورشید الاسلام متفق نہیں ہیں۔ وہ اس جیسے کی روشنی میں اس ناول کے موضوع پر ایک طویل گفتگو کرتے

ہیں۔ خورشید الاسلام کہتے ہیں ”اس میں کوئی شک نہیں کہ ”امراؤ جان“ ناول میں ایک اہم کردار کی حیثیت رکھتی ہے لیکن اس اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ وہی اس ناول کا موضوع بھی ہو۔ ناول کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنے کے لیے یہ قطعاً ضروری ہے کہ پہلے اس کے موضوع کو دریافت کیا جائے۔ چنانچہ وہ اس ناول کا موضوع تلاش کرنے کے لیے ناول کو مختلف زاویوں سے دیکھتے اور پرکھتے ہیں۔

موضوع سے واقفیت حاصل کرنا کوئی معمولی کام نہیں ہے۔ خورشید الاسلام فرماتے ہیں ”موضوع سے واقفیت حاصل کرنے کے معنی یہ ہیں کہ ہم فن کے مطالبوں کو پاگئے ہیں اور ان کی کسوٹی پر تفصیل، تصادم اور ترجمانی کو پرکھ سکتے ہیں۔“ اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ خورشید الاسلام فن کے مطالبوں کی دریافت کرنے میں کہاں تک کامیاب ہوئے ہیں۔ خورشید الاسلام موضوع کو دریافت کرنے اور واقفیت حاصل کرنے کے لیے ناول کے پہلے اقتباس سے ہی گفتگو کا آغاز کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں ”رسوا ابتدا ہی میں ہمارا تعارف امراؤ جان سے اس طرح کراتے ہیں“ اس جیسے کے لیے وہ شروع کا پیرا گراف پیش کرتے ہیں۔ یہ وہ پیرا گراف ہے جس میں رسوا، امراؤ جان کا تعارف کراتے ہیں۔ پھر اس کے بعد خورشید الاسلام دوسرا پیرا گراف پیش کرتے ہیں۔ یہ وہ پیرا گراف ہے جس میں امراؤ جان مشاعرے میں آتی ہے اور غزل سرائی کرتی ہے۔ اب اس کے فوراً بعد خورشید الاسلام تیسرا پیرا گراف استعمال کرتے ہیں۔ تیسرا پیرا گراف وہ ہے جس میں مرؤ جان ادا خود اپنی ذات سے پوچھ گچھ کر رہی اور اپنے ماضی کے اوراق پلٹ پلٹ کر بڑے ارمانوں کے ساتھ ان باتوں کو دہرا رہی ہے جن کا تعلق اس کے خاندان اور ماں باپ سے تھا۔ وہ اپنی کہانی اپنی زبانی بیان کر رہی۔ ویسے تو پورا ناول ہی امراؤ جان کی زبانی آگے بڑھتا ہے۔

خورشید الاسلام تین پیرا گراف نقل کرتے ہیں اور ان تین اقتباسات سے وہ مندرجہ ذیل باتیں خذ کرتے ہیں:

(1) پیدائش کے بعد اور موت سے پہلے امراؤ جان کیا ہے؟

(2) کس ماحول میں اس نے اپنی آنکھیں کھولیں اور اب کس منزل پر آ کر ٹھہر گئی۔ یہی نہیں بلکہ

خورشید الاسلام کو ہلکا سا اندازہ ان بھول بھلیوں کا بھی ہو جاتا ہے جن سے امراؤ جان کو دو چار ہونا پڑا۔

(3) اسی کے ساتھ خورشید الاسلام ان چھوٹی چھوٹی، نرم گرم کہانیوں سے واقفیت حاصل کر لیتے

ہیں جن کا تار، پودا ایک خوشگوار طوائف کے گرد بٹا جاتا ہے۔

جو مذکورہ بالا باتیں خورشید الاسلام نے اخذ کی ہیں، ان سے اتحاق کیا جاسکتا ہے۔ اب

خورشید الاسلام کے ان خیالات پر غور فرمائیے جو انہوں نے مرزا رسوا کے حوالے سے پیش کئے ہیں۔ آپ

لکھتے ہیں:

”گویا مرزا صاحب قصے کے ترتیبی منظر اور اس کی تمہید ہی میں ہمیں امراد جان ادا سے اس طرح متعارف کرا دیتے ہیں کہ اس کی زندگی میں کوئی راز باقی نہیں رہتا نہ ہمارے دل و دماغ میں تجسس کی کوئی اونچی بہرائشتی ہے اور نہ ہمیں اس بات کی توقع ہوتی ہے کہ آئندہ چل کر اس کی زندگی میں کچھ ایسے انکشافات آئیں گے جو ہماری تسکین کا باعث اور تحیر کا سامان ہونگے۔ اوپر دیے ہوئے اقتباسات کی مدد سے ہم کتنی منزلیں طے کر جاتے ہیں۔ امراد جان ایک طوائف تھی اور تائب ہو چکی ہے۔ شعر و سخن کا ذوق رکھتی ہے۔ ادب کے چند اصناف سے واقف ہے خود شاعر ہے۔ بچپن ایک شریف متوسط گھرانے میں گزرا۔ یہاں اس کا نام امراد جان نہیں کچھ اور ہوگا۔ دلاور خاں کی اس کے باپ سے دشمنی تھی۔ اس نے اس معصوم کو گھر کی چار دیواری سے نکال کر ایک ایسی دنیا میں پھینک دیا جہاں دوزخ دکاتی ہے اور فردوس خاموش ہے۔“

مذکورہ بالا اقتباس میں خورشیدالسلام نے جو باتیں کہی ہیں کہ مرزا ہادی رسوا امراد جان سے اس طرح متعارف کراتے ہیں کہ اس کی زندگی میں کوئی راز باقی نہیں رہتا، یہ بات تو اپنی جگہ درست ہے کہ امراد جان نے ناول کے آغاز میں ہی وہ تمام باتیں عیوں کر دیں جو اس کے ماضی سے تعلق رکھتی تھیں لیکن دل و دماغ میں تجسس کی اونچی لہر نہ اٹھنے کی اور زندگی کے منکشف نہ ہونے کی بات کی ہے۔ اس سے خورشیدالسلام کے نظریہ کی نفی ہوتی ہے کیونکہ ناول آگے بڑھتا ہے کردار سازی ہوتی ہے، کہانی مختلف موڑ لیتی ہے اور اس طرح ناول بہت سے نشیب و فراز سے گزرتا ہوا اختتام پذیر ہوتا ہے۔ جس سے قاری کے دل و دماغ میں تجسس بھی قائم رہتا ہے اور تسکین و تحیر کا سامان بھی فراہم ہوتا ہے۔ مندرجہ ذیل ناول کے اقتباس سے تجسس اور تحیر کا اندازہ بخوبی کیا جاسکتا ہے:

”دو دن کے بعد ایک مجرا آگیا۔ اسی کی تیاری کرنے لگی جہاں کا مجرا آیا تھا۔ وہاں گئی محلہ کا نام یاد نہیں مکان کے پاس بہت بڑا پرانا اہلی کا درخت تھا۔ اس کے نیچے نمکیرہ تانا گیا تھا۔ اس مقام کو دیکھ کر وحشت سی ہوتی تھی۔ دل اُٹا آتا تھا کہ یہیں میرا مکان ہے۔ یہ اہلی کا درخت وہی جس کے نیچے میں کھیلا کرتی تھی۔ ایک مکان کے دروازے کو غور سے دیکھ کی، دل کو یقین ہو گیا تھا کہ یہی میرا مکان ہے

جی چاہتا ہے کہ مکان میں گھسی چلی جاؤں۔ ماں کے قدموں پر سروں وہ گلے لگا لیں
گی۔ مگر جرات نہ ہوتی تھی پھر جی کہتا تھا بائے کیا غضب ہے صرف ایک دیوار
کی تر ہے ادھر میری اماں بیٹھی ہوں گی اور میں یہاں ان کے لیے تڑپ رہی
ہوں۔ ایک نظر صورت دیکھنا بھی ممکن نہیں۔

اسی ادھیر بن میں تھی کہ ایک عورت نے آکر پوچھا ”تمہیں لکھنؤ سے کئی ہو؟“
میں۔ ”ہاں“ اب تو میرا کلیجہ ہاتھوں سے اُٹھنے لگا۔
عورت۔ ”اچھی تو دھڑ چلی؟“ تمہیں کوئی بلاتا ہے۔“

میں۔ ”اچھی“ کہہ کر اس کے ساتھ چلی۔ ایک ایک پاؤں گویا سومن کا ہو گیا تھا۔
قدم رکھتی کہیں تھی پڑتا کہیں تھا وہ عورت اس مکان کے دروازے پر مجھ کو بے
گنی۔ جسے میں اپنا مکان سمجھے ہوئے تھی۔ اس مکان کی ڈیوڑھی میں ایک چار پائی پر
مجھ کو بٹھا دیا۔ اندر کے دروازے پر ناٹ کا پردہ پڑا ہوا تھا۔ اس کے پیچھے دو تین
عورتیں آکر کھڑی ہوئیں۔

ایک۔ ”لکھنؤ سے تمہیں آؤ ہو؟“

میں۔ ”جی ہاں۔“

دوسری۔ ”تمہارا نام کیا ہے۔“

میں۔ ”جی میں تو آیا کہہ دوں امیرن مگر پھر دل تھم کے“ ”امراؤ جان۔“

پہلی۔ ”تمہارا وطن خاص لکھنؤ ہے۔“

میں۔ ”اب مجھ سے ضبط نہ ہو سکا آنسو نکل پڑے“ ”اصلی وطن تو یہی ہے جہاں
کھڑی ہوں۔“

پہلی۔ ”تو کیا جنگلے کی رہنے والی ہو؟“

میں۔ ”آنکھوں میں (آنسو جاری تھے بمشکل جواب دیا) ”جی ہاں“

دوسری۔ ”کیا تم ذات کی تیریا ہو؟“

میں۔ ”ذات کی تیریا تو نہیں ہوں، شہر کا لکھا پورا کرتی ہوں۔“

پہلی۔ ”(خود رو کر) ”اچھا تو روتی کیوں ہو۔ آخر کہو تم کون ہو؟“

میں۔ ”(آنسو پونچھ کر) ”کیا بتاؤں کون ہوں کچھ کہتے بن نہیں پڑتا۔“

اتنی باتیں میں نے بہت دل سنبھال کر کی تھیں۔ اب بالکل تاب ضبط نہ تھی سینے میں دم رکھنے لگا تھا۔

اتنے میں دو عورتیں پردے کے باہر نکلیں۔ ایک کے ہاتھ میں چراغ تھا اس نے میرے منہ کو ہاتھ سے تھام کر کان کی بو کے پاس غور سے دیکھا۔ دوسری کو دیکھا یا اور کہا ”کیوں ہم نہ کہتے تھے وہی ہے“ دوسری ”ہائے میری امیرن کہہ کے لپٹ گئی۔ دونوں ماں بیٹیاں چیخیں، رمار کر رونے لگیں۔ ہچکیاں بندھ گئیں۔

دوسرے دن شام کو کوئی دو گھڑی رات گئے ایک جوان سا آدمی سانولی رنگت کوئی بیس بائیس کا سن، پگڑی باندھے، سپ ہیوں کی ایسی وردی پہنے ہوئے میرے کمرے میں آیا۔ میں نے حقہ بھروا دیا۔ پان دان میں پان نہ تھے۔ ماما کو چپکے سے بلا کے کہا پان لے آؤ۔ اتفاق سے اور کوئی بھی اس وقت نہ تھا۔ کمرہ میں، میں ہوں اور وہ ہے۔

جوان:- کل تمہیں مجرے کو گئی تھیں؟ اس تیور سے کہا کہ میں جھجک گئی۔
میں:- ”ہاں“ اتنا کہہ کر اس کے چہرے کی طرف جو دیکھا، یہ معلوم ہوتا تھا کہ آنکھوں سے خون ٹپک رہا ہے۔

جوان:- ”(سرنچا کر کے) ”خوب گھرانے کا نام روشن کیا!“
میں:- ”(اب سمجھی یہ کون شخص ہے)“ ”اس کو تو خدا ہی جانتا ہے۔“
جوان:- ”ہم سمجھے تھے کہ تم مر گئیں۔ تم اب تک زندہ ہو۔“
میں:- ”بے غیرت زندگی تھی نہ مری۔ خدا کہیں جلد موت دے۔“
جوان:- ”بے شک اس زندگی سے موت لکھ درجہ بہتر تھی۔ تمہیں تو چلو بھر پانی میں ڈوب مرنا تھا۔ کچھ کھا کر سو رہی ہوتیں۔“

میں:- خود اتنی سمجھ نہ تھی نہ آج تک کسی نے یہ نیک صلاح دی۔ اب سہی۔
جوان:- ”اگر ایسی غیرت دار ہوتیں تو اس شہر میں کبھی نہ آئیں اور سہی بھی تھیں تو تمہیں اس محلے میں مجرے کو نہ آنا تھا۔ جہاں کی رہنے والی تھیں؟“
میں:- ہاں اتنی خطا ضرور ہو گئی مگر مجھے کیا معلوم تھا۔

جوان:- ”اچھا اب تو معلوم ہو گیا؟“

میں :- اب کیا ہوتا ہے؟

جوان :- (بہت سی غصہ ہو کر اب کیا ہوتا ہے، اب کیا ہوتا ہے! اب چھری کمر سے نکال کر مجھ پر جھپٹنا۔ دونوں ہاتھ پکڑ کے گلے پر چھری رکھ دی) یہ ہوتا ہے اتنے میں ماما بازار سے پان لے کر آئی۔ اس نے جو یہ حال دیکھا لگی چیخنے ارے دوڑو بیوی کو کوئی ارے ڈالتا ہے۔

جوان :- (چھری گلے سے ہٹ کر پھوڑ دیا) ”عورت کو کہا مارو، اور عورت بھی کون پڑی..... اتنا کہہ کر ڈھاڑیں مار مار کر رونے لگا۔“

اس طویل اقتباس کے جملوں پر اب ذرا غور فرمائیے۔ ”محلہ کا نام یاد نہیں۔“ اس مقام کو دیکھ کر وحشت سی ہوتی تھی۔ ”جی چاہتا ہے مکاں میں تھسی چلی جاؤ، ماں کے قدموں پر گروں، وہ گلے لگائیں گی، ایک دیوار کی آڑ ہے ادھر میری ماں بیٹھی ہوں گی اور میں یہاں ان کے لیے تڑپ رہی ہوں۔ تمہیں مکھنؤ سے کو ہو، تمہارا نام کیا ہے، تو کیا جنگل کی رہنے والی ہو، کیا تم ذات کی تیریا ہو، (خود رو کر) اچھ تو روتی کیوں ہو، آخر کہو تم کون ہو؟ اتنی باتیں میں نے بہت دل سنبھال کر کی تھیں اب بالکل تاب ضرب نہ تھی سینے میں دم رکھنے لگا تھا۔ اس نے میرے منہ کو ہاتھ سے تھام کر کان کی لو کے پاس غور سے دیکھا، دوسری کو دکھایا، دوسری بائیں میرن کہہ کر لپٹ گئی۔ (اب سمجھی یہ کون شخص ہے)، اب چھری کمر سے نکال کر مجھ پر جھپٹنا، اتنا کہہ کر ڈھاڑیں مار مار کر رونے لگا، یہ جملے ایسے ہیں جس میں تخیر بھی ہے، تجسس بھی قائم ہے، تسکین کا سامان بھی ہے اور وہ انکشافات بھی ہوتے ہیں جن سے قاری سے امراؤ جان ادا اپنا تعارف کراتی ہے۔ ان سے الگ باتوں سے واقف ہوتا ہے۔ اب اس اقتباس کے متعلق خورشیدالسلام نے جو فنی خوبیاں بیان کی ہیں وہ ملاحظہ فرمائیں۔

”اس ڈرامائی نمونے میں امراؤ جان کے دل و دماغ کی بالکل نظر آتی ہے۔ دماغ خود

ایک کردار کی حیثیت سے کام کرتا ہے۔ وہ ہمیں جھجکتا ہوا خود سے اور دوسروں سے متصادم ہوتا ہوا اپنی شکست کا احساس کرتا اور آنسوؤں میں تحلیل ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ نو جوان بھائی سے امراؤ کا سامنا ایک میزان ہے جس میں قدرت اس کے اعمال تو لیتی ہے۔ وہ نو جوان امراؤ کا ماضی ہے۔ تازہ شاداب زندگی کی پاکیزگیوں سے چور۔ بے فکر جس کا ہر عمل برگزیدہ ہے۔ کیونکہ وہ گنہ کے تصور سے آشنا نہیں۔ مگر یہ، ماضی جنگ بھی ہے۔ اس میں زندگی کی وسعتیں نہیں امراؤ جان کا نفس اس کا حال ہے جو گھائل ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ جس میں سرشاریاں ہیں بھی اور نہیں بھی

ہیں۔ جس میں جیت بھی ہوتی ہے اور ہار بھی ہوتی ہے۔ جس میں عمل کا میدان بہت وسیع ہے مگر ہر سانس میں گنہ کا احساس ہوتا ہے۔“ ۱۲

مذکورہ بالا اقتباس کو پڑھنے کے بعد یہ علم بخوبی ہو جاتا ہے کہ خورشیدالاسلام مضمون کے آغاز میں جس بات کی تردید فرماتے ہیں اور منحرف و منکر ہوتے ہیں پھر خود ہی ان کا اعتراف بھی کرتے نظر آتے ہیں۔ خورشیدالاسلام شاید بھول گئے کہ جن باتوں کو میں نے گزشتہ صفحات پر نفی میں بیان کیا ہے اب انہیں کے متعلق اثبات کا اظہار کر رہا ہوں جبکہ اصل فن کے اعتبار سے جو باتیں بعد میں تلاش کی ہیں وہی درست ہیں۔ یہاں گفتگو پوری کرنے کے بعد میں خورشیدالاسلام کے اسی مقصد کی طرف موٹا ہوں جہاں پر میں نے اپنی بات کو گزشتہ صفحات پر موقوف کر دیا تھا۔ بات خورشیدالاسلام کے موضوع کے متعلق ہے۔ انہوں نے اپنے اس مضمون میں اسے خاص طور سے اٹھایا ہے اور دیکھنے کی سعی چہم کی ہے جیسا کہ اس ناول کے متعلق مشہور ہے کہ ”یہ ایک رنڈی کی کہانی اسی کی زبانی ہے“ اسی قول کی نفی کرتے ہوئے اور ناول کے بہت سے اقتباسات کو پیش کرتے ہوئے وہ آگے بڑھتے ہیں اور موضوع کے مدعا کو مدلل اور ثبوتوں کے ساتھ اجاگر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ چنانچہ خورشیدالاسلام موضوع کو تلاش کرنے کے لیے کردار سازی کے حوالوں سے اپنی بات کا آغاز کرتے ہیں۔ انہوں نے خانم، بوا حسینی، خورشید اور بسم اللہ کے کرداروں کو ”فانوس روشن“ سے تعبیر کیا ہے۔ جس طرح ان کے کرداروں کے رنگ مختلف ہیں، ٹھیک اسی طرح خورشیدالاسلام کے نزدیک یہ کردار آسمان تلے گردش بھی کرتے ہیں اور اپنی قدر و قیمت رکھنے کے باوجود ہر جگہ اپنی روشنی کے باعث بھی مختلف نظر آتے ہیں۔ خورشیدالاسلام مولوی صاحبان کے تماشا کرنے کا سبب بسم اللہ جان اور امراؤ جان کی زندگی کو آگے بڑھانے کو بتاتے ہیں۔ آگے وہ سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا راشد اس میدان میں اس لیے آتے ہیں کہ وہ امراؤ جان کی دوکانیں لگانے میں مدد کریں اور چمے جائیں، اس طرح خورشیدالاسلام نے ان کرداروں کے وسیلے سے امراؤ جان ادا کے کردار کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے۔ لہذا وہ ایک کردار کے بعد دوسرے کردار کو اٹھاتے ہیں اور ناول میں اس کے نمودار ہونے کے سبب کے متلاشی رہتے ہیں۔ اس لیے وہ ایک ایک کر کے ہر ایک کردار پر گفتگو کرتے ہیں اور سوال اٹھاتے ہیں۔ نواب سلطان کی کرتوتوں، نواب چھبہن کی موقع پرستی اور نواب جعفر علی خاں کی عمر درازی وغیرہ بھی کرداروں کے حوالے سے موضوع کے متعلق روشنی ڈالتے ہیں۔

کردار سازی کے بعد خورشیدالاسلام منظر نگاری، واقعات نگاری اور جزئیات نگاری کے حوالے سے باتوں کا سلسلہ جاری رکھتے ہیں۔ اب خورشیدالاسلام کی دور بین نگاہیں اور دور اندیشی عقل و فراست اس طرف

مرجعت آرتی ہے۔ چنانچہ خورشید الاسلام پیش باٹ کے میبے کی ہما بھی، ڈاکوؤں کا جرنلہ، مولوی صاحب کا نیم کے درخت پر چڑھنا، درسم منہ جان کی بندریا کو رانھی دکھا کر ڈرا دینا، نو جوان مولوی کا کانپور کی مسجد میں رہنا اور ہر بات پر حول پڑھنا، بڑی بی کی حرکت و عمل یعنی انگلیوں میں انگوٹھیاں اور ہاتھوں میں چاندی کے موئے موئے ٹڑے پہننا وغیرہ ذرے بازی اور جب کی نوچندی اور درگاہ کی زیارت، مشاعرے اور میبے، کلکیاں بھٹکتے ہوئے گھر، مرغیوں سے باڈگلی اور ڈکانیں، فقیر اور ضعیف الاعتادی کی نشاندہی اور احاطہ کرتے ہیں۔ بہر کیف وہ ان مناظر، واقعات اور جزئیات میں موضوع کو تلاش کرنے میں سرگرم عمل نظر آتے ہیں۔ اس سے آگے خورشید الاسلام طوائفوں جن کے سرد اس ناول کا تانا بانا گیا ہے اور کرداروں کے بارے میں دو دو حیثیتیں قائم کرتے ہیں۔ خورشید الاسلام کے الفاظ ملاحظہ فرمائیں :

”یہ رسو کا کہں ہے کہ اس نے اپنے قلم کی چند جنبشوں سے انہیں منظم شخصیت بنا دیا ہے۔ ان میں ہر ایک ایک فرد بھی ہے اور ایک جماعت کا نمائندہ بھی ہے۔ وہ ایک ذات بھی ہے اور جماعت کو کسی خاص پہلو سے آب و تاب کے ساتھ پیش بھی کرتا ہے۔ وہ ایک شخص بھی ہے اور ایک وسیلہ بھی۔ نواب سٹان ایک پہلو کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان میں مصلحت اندیشی ہے۔ نواب چھن ایک دوسرے پہلو کی، ان میں جرأت ہے۔ راشد ایک اور جماعت سے تعلق رکھتے ہیں جو مصنوعی پسند میں مبتلا ہے۔ فیض علی اپنے گروہ کا نمائندہ ہے جس کی قوتیں مناسب راہ نہیں پاتیں۔ مختار کے ذریعہ ہم ادنیٰ متوسط درجے کا تماشا کرتے ہیں، جو تقدیر پرست ہے۔ بی بادی کے ذریعہ ہماری رسائی مرغیاں ہٹکانے والیوں تک ہوتی ہے جس کا، خلاق فوری ضرورتوں کا پابند ہے۔ کانپور کے مولوی صاحب ہمیں ایک خاص طبقہ تک پہنچاتے ہیں۔ غرض یہ کہ ہم ان میں سے جن کسی کو دیکھتے ہیں نادوں کی دنیا میں دیکھتے ہیں ورنہ ناول کی فضا میں یہ کردار ایک خاص زاویہ نظر کو چھپائے ہوئے آتے ہیں۔ وہ زاویہ نظرفن کی باریکیوں میں ڈوبنے سے ہاتھ آتا ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ فلاں کردار مضحک خاکے ہیں تو دراصل ہم اس زاویہ نظر کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو ان کی ساخت پر داخت میں چھپا ہوا ہے۔ بہر حال امراؤ جان کے تقریباً سبھی کردار دو حیثیتیں رکھتے ہیں۔“

مذکورہ بالا اقتباس میں خورشید الاسلام نے کردار سازی کے متعلق جو دو دو حیثیتیں قائم کی ہیں اور پھر

مذکورہ اقتباس میں انہوں نے کرداروں کی جو حیثیتیں بنائی ہیں۔ وہ ایک حیثیت کی انتخاب کشائی کرتی ہیں۔ خورشید الاسلام نے یہ بات بیان کر دی کہ ہر کردار کی دو حیثیتیں ہیں لیکن ان کی توضیح نہیں کی ہے۔ کرداروں کی ایک ایک صفت کو نمایاں کیا ہے۔

کرداروں کے وسیلے سے موضوع کو تلاش کرنے میں وہ اپنے تاثرات کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں۔ ”مختصر یہ کہ بیشتر کردار ایک وسیلہ ہیں جن کی مدد سے ہم چند طبقوں کو دیکھتے ہیں مگر ان طبقوں کی زندگی تو درکنار ان کرداروں کی زندگی بھی طوائفوں پر موقوف نہیں اور نہ بڑی حد تک ان کی معاون ہے۔ ان میں سے ہر ایک طوائف کی کہانی چند جملوں میں سنائی جاسکتی ہے اور یہ کہانی دوسری طوائف کی کہانی سے بالکل الگ ہوگی۔ ان سب کی مجموعی داستان بھی اس کے علاوہ کچھ نہیں کہ یہ سب طوائفیں تھیں۔ ناول نگار کی تمام تر صلاحیتیں بھی ان کی مصوری پر صرف نہیں ہوتیں اور ناول کا سارا مواد بھی ان کی نواؤں اور فضاؤں میں حل نہیں ہوتا۔“ یہ حقیقت ہے کہ خورشید الاسلام ان کرداروں کی مدد سے بڑی گہرائی اور گیرائی کے ساتھ موضوع کو کھنگالنے اور تلاش کرنے کے لیے طبقوں کو ہر پہلو سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اسی کے ساتھ وہ ان طبقات کی میسوں ٹھیلوں میں شرکت اور رسم و رواج جیسے اہم پہلوؤں پر بھی گہری نگاہ رکھتے ہیں۔ یہ خورشید الاسلام کا مکمل ہے کہ اپنی ژرف نگاہی کے وصف وہ واقعات، مناظر اور جزئیات نگاری جیسے اہم مسائل پر غور و فکر کرتے ہیں اور ان سے نتیجے برآمد کرتے ہیں جو ان کی فنی بصیرت اور عقل و شعور کا بین ثبوت ہے۔

خورشید الاسلام میلے ٹھیلوں، مشاعروں، مجروں، طوائفوں کی نوک جھونک، منچے عاشق اور پیشہ ور عیاشوں کی مکاریوں اور چال کیوں پر بھی بھرپور نگاہ رکھتے ہیں اور موضوع کو تلاش کرنے میں ہر نقطہ نظر سے الٹ پلٹ کر دیکھتے ہیں لیکن ان سب مناظر، واقعات اور جزئیات کی تہہ میں خورشید الاسلام کو ایسی چیز کا اندازہ ہوتا ہے، جس کا تعلق فنی آگہی اور بصیرت سے ہے، نیز اس فنی آگہی و بصیرت کے وسیلے سے انہیں مختلف آوازوں میں زیر و بم اور مختلف اجزاء میں معنوی ربط و تسلسل اور آہنگ پیدا ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ چنانچہ خورشید الاسلام موضوع کے متعلق نتیجہ اخذ کرتے ہیں اور کہتے ہیں ”یہ کہنا غلط نہیں کہ طوائفوں کی زندگی اس ناول کا موضوع نہیں ہے لیکن دوسری جانب وہ کہتے ہیں کہ کہیں اس ناول کا موضوع یہ تو نہیں کہ چند آدمی اپنی زندگی کس طرح بسر کرتے ہیں۔ چنانچہ اس دوسرے قول کے لیے وہ یوں حروف رقم کرتے ہیں تو ہمیں انہیں اول سے آخر تک دیکھنا ہوگا۔ ہمیں اس ماحول کی تفصیل اور ان انسانوں کی تقدیر کی جزئیات سے واقف ہونا پڑے گا۔“ اس سے قبل کہ ہم ان کے دوسرے قول کی تردید کریں وہ خود ہی اس کے متعلق یوں فرماتے ہیں: ”امراؤ جان اس قسم کا ناول نہیں ہے نہ وہ امراؤ جان کی کہانی ہے، نہ طوائفوں کی روداد ہے، نہ اس میں

چند انہ نواں کی شکست و کامرانی کی تصویر ہے جو دیر سے دیر سے اُبھرتی ہوئی نظر آئے اور ہمیں بار بار یقین دلائے "میں جچی ہوں۔ ذرا آب و رنگ تو دیکھو"۔ اس سے قبل میں اپنی گفتگو کو آگے بڑھاؤں موضوع کے متعلق خورشیدالسلام کے مندرجہ ذیل طویل اقتباس پر غور کرنا ضروری ہوگا تاکہ اقتباس موضوع کو سمجھنے میں ہماری اور بل نظر کے لیے زیادہ کارگر ثابت ہو۔

"امراؤ جان کا موضوع زوال ہے۔ یہ زوال ایک خاص معاشرت کا ہے، جو اودھ کے چند شہروں میں محدود تھی۔ رسوا اس معاشرت کی تصویر دکھانا چاہتے تھے۔ ان کے ذہن میں اس کا ایک تصور بھی تھا۔ ان کے چاروں طرف اس کا مواد بکھرا ہوا تھا اور یہ مواد آسانی سے گرفت میں لانا محال تھا۔ ان میں اتنی قوت بھی نہ تھی کہ اسے براہِ راست استعمال کر سکیں اور جہاں سے چاہیں بنتے چپے جائیں۔ منزل تک پہنچنے میں کئی دشواریاں تھیں۔ تصویر مختصر پلاٹ پر بنائی جائے، ادھوری نہ ہو۔ فن کار کی شخصیت نظروں سے اوجھل رہے۔ ہر پہلو اپنی قدر و قیمت کے اعتبار سے جگہ پائے۔ کوئی ایسا منظر ہو جہاں سے زندگی کا ہر گوشہ نظر آئے اور اس منظر کی بدولت ان سب کا مفہوم واضح ہو جائے۔ ان شرائط کے ساتھ زوال پذیر معاشرت کا مطالعہ کرنے کے لیے خانم کے نگار خانے سے بہتر کوئی اور منظر نہ تھا اور نہ ہو سکتا تھا۔ خانقاہ میں یہ پہلو نظر نہ آتے۔ نوابین کے ایوانوں اور شبستانوں میں چند جھلکیں دکھائی دے جاتیں مگر تصویر کا کام رہتی۔ فیض آباد کے کسی محلے میں نوابین اور بیگمات کا گزرنہ ہوتا۔ نہ عیش باغ کے میلوں اور نکسنو کے مشاعروں کی ہماہمی دکھائی دیتی۔ اس لیے رسوا نے خانم کی دوکان تلاش کی۔ اس دوکان میں ہر قسم کا سامان تھا اور اس کے گاہک اس معاشرت میں دور و نزدیک پھیلے ہوئے تھے۔ یہ گاہک ہر درجہ کے لوگ تھے۔ ان کے اخلاقی معیار ایک دوسرے سے مختلف تھے۔ ان میں فنون لطیفہ سے دلچسپی رکھنے والے بھی تھے اور وحشی بھی مگر ان سب میں ایک بات مشترک تھی اور وہ یہ کہ ان میں سے ہر ایک قبوہ پلاپی کر زندگی کا ثبوت دیتا تھا۔ رفتہ رفتہ قبوہ زندگی کا مفہوم اختیار کر گیا اور زندگی کا اپنا کوئی مفہوم باقی نہ رہا۔ بہر حال یہ منظر تھا جہاں سے رسوا اس خرابہ کا نظارہ کر سکتے تھے۔ اب یہ سوال تھا کہ رسوا ان نظاروں کو خود دکھائیں یا کسی اور کو وجود میں لائیں

جوان نگاروں کا مفہوم آہستہ آہستہ پائے اور جوں جوں پاتا جائے دکھاتا چلا جائے۔ خانم اس فرض کو انجام نہ دے سکتی تھی۔ وہ جہاں دیدہ ضرور تھیں مگر انہوں نے محض ایک ہی جہاں دیکھا تھا اور وہی ان کے لیے سب کچھ تھا۔ ان کی نظر اس کے جادو کا شکار تھی اور ان کے اغراض اس کی باسط کا پیوند تھے۔ ان میں بے بوٹی نہ تھی اور وہ چیزوں کو اپنے، بصلی روپ میں دیکھنے کی صلاحیت سے محروم تھیں۔

لہذا رسوا نے ایک ایسے کردار کی تخلیق کی جو خانم کی محرومیوں سے پاک ہو، یہ کردار امراؤ جان ہے۔ امراؤ جان نے خانم کے نگار خانے میں آنکھیں کھولیں۔ نہ وہ پیدائشی طوائف ہے اور نہ ریاست و امرا ت کی زخم خوردہ، اس کے پاس وہ اخلاقی پیمانے بھی نہیں جن سے ہر چیز کو ناپ تول سکیں۔ وہ محض ایک انسان ہے جس کا بہترین حربہ سلامت روی ہے۔ اس کردار کی تخلیق میں رسوا کی فنی بصیرت پوری طرح نمایاں ہے۔“

اس مذکورہ طویل اقتباس سے یہ اندازہ بخوبی ہوتا ہے کہ خورشیدالاسلام اپنی فنی بصیرت اور شعور آگہی کی وساطت سے موضوع کی تہ تک پہنچنے اور تلاش کرنے میں پورے جست اور چاق و چوبند نظر آتے ہیں۔ مذکورہ بالا اقتباس میں خورشیدالاسلام مکمل نقطہ زاویہ سے بات کرتے ہیں اور ناول کے ہر پہلو کو کھنگالنے میں سعی پیہم کرتے ہیں۔ وہ ناول کو ایک پہلو سے نہیں دیکھتے بلکہ چہار سو گوشوں سے سوال پیدا کرتے ہیں اور پھر اس کا منطقی پہلو تلاش کرتے ہیں۔ آپ ان کے منطقی اور استدلالی پہلو کو کردار سازی، طبقات کے رسم و رواج، فضا بندی، منظر نگاری، واقعہ نگاری اور جزئیات نگاری سے پرکھ سکتے ہیں جو انہوں نے مذکورہ پیرا گراف میں بیان کیے ہیں۔ خورشیدالاسلام کا موضوع کی بابت یہ نظریہ اور بیان کافی معنی خیز اور استدلالی ہے کہ امراؤ جان کا موضوع زوال ہے۔ یہ زوال ایک خاص معشرے کا ہے جو اودھ کے چند شہروں میں محدود تھی۔“ اگرچہ ہم خورشیدالاسلام کے اس بیان پر کافی غور سے سوچیں تو محسوس ہوتا ہے کہ موضوع کو تلاش کرنے میں خورشیدالاسلام کا مسئلہ حل ہو جاتا ہے لیکن خورشیدالاسلام اس مذکورہ بالا پیرا گراف پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ واضح طور سے اپنے قول کہ امراؤ جان کا موضوع زوال ہے“ کو وہ دلیل ثابت کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ اب وہ ناول کے خاص اقتباسات کو اٹھاتے ہیں اور ان کے حوالوں سے کرداروں، جزئیات، واقعات اور مناظر نیز رسم و رواج اور ناول میں ہونے والے حادثات کا احاطہ کرتے ہیں۔ میں یہاں ان تمام اقتباسات کو نقل نہ کروں گا البتہ ناول کے اقتباس کے ایک دو لفظ لکھ کر خطِ رموز () لگاتے ہوئے اقتباس کی آخری

لڑکن کا آخری لفظ مکھ کر اور وائین میں بند کردوں گا تاکہ قاری کو اشکال کا شکار نہ ہونا پڑے اور بات صحیح طور سے سمجھ میں آسکے، خورشیدالاسلام نے امراؤ جان ناول کے موضوع کو ثابت کرنے کے لیے اپنے اس مضمون میں درج کیے ہیں۔ اس کے ساتھ خورشیدالاسلام کے دو تاثرات بھی پیش کیے جائیں گے جو انہوں نے ناول کے ہر پیرائے ارف کے متعلق بیان کیے ہیں

”جا کے جو دیکھا..... شام کو چلی آتی تھیں۔“

خورشیدالاسلام اس اقتباس کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ یہ تعارف کی ابتدا ہے اور وہ ایسا محسوس کرتے ہیں کہ وہ امراؤ جان سے برسوں آشنا ہیں۔ یہ خورشیدالاسلام کا اپنا نظریہ ہے مگر یہ نہیں ہے کہ امراؤ جان سے ہمیں رسوا اس طرح متعارف کراتے ہیں کہ قاری کچھ ہی لمحے بعد یہ سوچنے لگتا ہے کہ وہ امراؤ جان کو گویا ایک مدت سے جانتا ہے۔ خورشیدالاسلام بتاتے ہیں کہ امراؤ جان بہت سادہ اور بے تکلف ہے اور اس محفل میں اس کا کبھی کبھی چمے آنا لطف سے خالی نہیں ہے۔ اس میں کشش ہے۔ اب خورشیدالاسلام محفل کے خدوخال کا جائزہ لیتے ہیں۔ یہ محفل بے تکلف دوستوں سے درستہ و پیرستہ ہے۔ ان بے تکلف دوستوں کے بارے میں خورشیدالاسلام کیا نظریہ پیش کرتے ہیں انہی کے الفاظ میں ملاحظہ فرمائیں :

”ان میں سے ہر ایک کو شعر و سخن کا ذوق ہے۔ ان میں ہر قسم کے شاعر ہیں لیکن ان میں روح نیت کا فقدان ہے۔ یہ اتنے کمزور ہیں کہ بندش کی چستی پر زور دیتے ہیں۔ ان سے کوئی غلطی سرزد نہیں ہو سکتی اور اسی لیے یہ کوئی بڑا کارنامہ نہیں کر سکتے۔ یہ ہر بات پر بزرگوں کی سند لاتے ہیں مگر خود مستند نہیں۔ یہ طوفان کے خواب دیکھتے ہیں۔ طوفان برپا نہیں کر سکتے۔ ان میں مجتہدین کے سب قائل ہیں۔ اجتہاد کا قائل کوئی نہیں۔ پردوں کے رنگ سب دیکھتے ہیں۔ پردہ چاک کرنے کا حوصلہ کسی میں نہیں۔ ان میں کاریگر بھی ہیں اور تاجر بھی ہیں۔ یہ پسلیاں جو جھتے ہیں۔ محاورے باندھتے ہیں۔ گرہ لگاتے ہیں۔“ ۵

یہاں خورشیدالاسلام نے جس غلطی کا ذکر کیا ہے کہ وہ اتنا کمزور ہے کہ بندش کی چستی پر زور دیتے ہیں تو ان سے کوئی غلطی سرزد نہیں ہو سکتی، اس سے کئی طور اتفاق نہیں کیا جاسکتا۔ غلطی سرزد ہونا تو انسانی سرشت میں شامل ہے بھلے ہی اس غلطی کی نوعیت کچھ بھی ہو۔ یہاں خورشیدالاسلام نے ہر ایک کے متعلق دو حیثیتیں قائم کی ہیں۔ یہ بے تکلف دوست فعل دیکھنے کے تو عادی ہیں مگر فاعل کی حیثیت سے صفر ہیں۔ اس

پیرا گراف کے بعد وہ مشاعرے کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اس سے قبل خورشید الاسلام مشاعرہ وال اقتباس پیش کریں وہ مشاعرے کی جزئیات پر ایک نظر صرف کرتے ہیں اور اس کا جائزہ لیتے ہیں۔ چنانچہ خورشید الاسلام مشاعرہ کی گہما گہمی اور ہما ہی پر ایک ژرف نگاہ ڈالتے ہیں۔ انہی کے الفاظ میں غور مطلب ہے

”چلمن کے پیچھے کوئی نہیں۔“ گرمیوں کے دن تھے۔ مہتابی پر دو گھڑی دن رہے

چھڑکاؤ ہوا تھا تاکہ شام تک زمیں سرد رہے۔ اس پر دری بچھا کر اُجلی چاندنی کا فرش

کر دیا گیا تھا۔ کوری صراحیوں بھر کے کیوڑہ ڈال کر منڈیر پر چن دی گئی تھیں۔ ان پر

بالو کے آب خورے ڈھکے ہوئے تھے۔ برف کا انتظام عیسیدہ کیا گیا تھا۔ کاغذی

ہنڈیوں میں سفید پانوں کی سات سات گلوہریاں سرخ صافی میں پیٹ کر کیوڑے

میں بک کر رکھ دی گئی تھیں۔ ڈھکنیوں پر تھوڑا تھوڑا اکھانے کا خوشبودار تہب کور کھ دیا تھا۔

ڈیڑھ غمے حقوں کے پنچوں میں پانی چھڑک چھڑک کر بار لپیٹ دئے تھے۔ چاندنی

رات تھی اس سے روشنی کا انتظام زیادہ نہیں کرنا پڑا صرف ایک سفید کنول دورے کے

لیے روشن کر دیا گیا تھا۔ اُجلی چاندنی، بالو کے آب خورے، سفید کنول یہ سب چیزیں

کیسی سوگوار معلوم ہوتی ہیں۔“ ۱

اب خورشید الاسلام مشاعرہ کا وہ اقتباس پیش کرتے ہیں جہاں مشاعرہ ختم ہونے سے پہلے آغا

صاحب ایک شعر کی تعبیر و تشریح بتاتے ہیں۔ شعر ملاحظہ فرمائیں :

تری نازک کمر کے ہاب میں چمک بنا دیں گے

وہ کیا سمجھے یہ باریکی طبیعت جس کی گٹھل ہو

”خان صاحب: برائے خدا اس پہلی کو بوجھیں۔“

ان دو اقتباس تک خورشید الاسلام ہمیں بے تکلف دوستوں، مشاعرے کی نوک جھونک اور مشاعرہ

میں آراستہ و پیراستہ جزئیات نگاری اور امراؤ جان ادا سے متعارف کراتے ہیں۔ اب وہ امراؤ جان ادا سے

خانم کی طرف توجہ دیتے ہیں اس سے پہلے وہ خانم کے کردار کے جائزہ کے متعلق پیرا گراف تین پیش کریں وہ

ناول کے حوالے سے خانم کا حلیہ بیان کرتے ہیں یعنی ایک طرح سے وہ خانم کا ہلکا سا خاکہ صفحہ قرطاس پر

اتارنے کی کوشش کرتے ہیں۔ خانم کا سن قریب پچاس برس کے تھا۔ کیا شاندار بڑھیا تھی۔ رنگ تو سونا تھا۔

مگر ایسی بھاری بھر کم جامہ زیب عورت نہ دیکھی نہ سنی۔ بالوں کے آگے ٹہیں بالکل سفید تھیں۔ ان کے چہرے

پر بھلی معلوم ہوتی تھیں۔ ململ کا دوپٹہ سفید، کیا باریک چٹا ہوا کہ شاید و باید، اودے شروع کا پانجامہ بڑے

بڑے پانچے، ہاتھوں میں موٹے موٹے سونے کے کڑے کھائیوں میں پھنسنے ہوئے۔ کانوں میں ساری دو انٹیاں لاکھ لاکھ بناؤ دیتی تھیں۔ اقتباس تین:

”خانم: ”بہی چھو کر می ہے اپنے پاس سلا رکھا۔“

اس اقتباس میں بھی دوسرے اقتباسات کی طرح خورشید الاسلام خانم اور بوا حسینی کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہیں۔ نفسیاتی تجزیہ پیش کرتے وقت وہ سائنٹفک نقطہ نظر کو بھی پیش نظر رکھتے ہیں اور خانم اور بوا حسینی کی شخصیت کو اجاگر کرتے ہیں۔ انہوں نے اس اقتباس میں بوا حسینی کے عقائد اور مزاج کی کیفیت اور خانم کے سوچنے سمجھنے اور کاروباری ڈھنگ کو نفسیاتی شعور کی رو میں عیاں کیا ہے۔ خانم میں جمال کم ہے اور جلاں زیادہ ہے یہ شاطر دماغ عورت ہے۔ جس طرح نفسیاتی تنقید کی جڑیں دوسری تنقیدوں سے منسلک ہو جاتی ہیں یا اس میں دوسری تنقیدی شاخیں تحلیل ہوتی چلی جاتی ہیں۔ ٹھیک اسی طرح خورشید الاسلام خانم اور بوا حسینی کے کردار پر روشنی ڈالتے ہوئے تاثرات، جذبات اور جمالیات و رومانیت کو بھی ملحوظ خاطر رکھتے ہیں، اسی کے ساتھ سائنٹفک نقطہ نظر کو بھی ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ لہذا وہ داخلی اور خارجی محرکات پیش کرتے ہوئے فن کے معامے میں اپنی باریک بینی و ژرف نگاہی کا ثبوت دیتے ہیں۔ خانم میں زبردست قوت ارادی ہے مگر اس قوت ارادی میں ضبط اور توازن بھی موجود ہے۔ اپنے پیشے کے لحاظ سے وہ بڑی چالاک اور موقع شناس عورت ہے۔ خانم اعتقاد پرست تو ہے مگر اس کے اعتقاد میں مضبوطی کا عنصر پیوست نہیں ہے۔ خورشید الاسلام بتاتے ہیں کہ خانم اور بوا حسینی دونوں فریب خوردہ عورتیں ہیں اگر دونوں میں امتیاز ہے تو صرف یہ ہے کہ ایک بوڑھوں کو فریب دیتی ہے اور دوسری بچوں کی طرح فریب کھا جاتی ہے۔ یہ تمام باتیں خورشید الاسلام نے مذکورہ اقتباس کی روشنی میں بوا حسینی اور خانم کے حوالے سے پیش کی ہیں ان کا تعلق نفسیاتی عن صراور شعور، لاشعور اور تحت الشعور کی پرتوں سے ہے۔ جس کو خورشید الاسلام نے بڑے فنکارانہ انداز اور اسلوب کے ساتھ پیش کیا ہے۔

خورشید الاسلام اب چوتھا اقتباس پیش کرتے ہیں جس میں امراؤ جان اپنے خواب کا ذکر کرتی ہے اور اپنے ماں باپ کو خواب میں دیکھتی ہے۔

”آج رات کو..... ہچکیاں بندھ گئیں۔“

مذکورہ بالا اقتباس کے متعلق خورشید الاسلام اپنے خیالات کا اظہار نہیں فرماتے ہیں۔ فقط اس اقتباس کو فطری قرار دیتے ہیں۔ اس میں ناول نگار کا جواز ایہ نظر چھپا ہوا ہے۔ خورشید الاسلام اسے عیاں نہیں کرتے ہیں محض ’فطری‘ ہونے پر ہی اکتفا کرتے ہیں۔ چنانچہ اب خورشید الاسلام خانم کی خوبیوں کا مطالعہ مندرجہ ذیل پانچویں اقتباس میں کرتے ہیں۔

”خانم کا مکان بہت وسیع بچھا دیتے ہیں۔“

خورشید الاسلام کہتے ہیں کہ ہر اچھے ناول نگار کی طرح رسوا اپنی آستین میں روشنی کا ایک سیلاب رکھتے ہیں۔ اس اقتباس کے تناظر میں وہ رسوا کی جزئیات نگاری پر تبصرہ کرتے ہیں۔ خورشید الاسلام کے نزدیک، رسوا جزئیات پر بہت کم روشنی ڈالتے ہیں اور ان کے انتخاب میں بڑے افتخار سے کام لیتے ہیں۔ لیکن ایسی بات نہیں ہے کہ رسوا ناو ”امراؤ جان ادا“ میں جزئیات پر کم سے کم روشنی ڈالتے ہیں اور اجمالی طور سے کام لیتے ہیں بلکہ اصل بات یہ ہے کہ رسوا موقع محل کے حساب سے ہی جزئیات پر روشنی ڈالتے ہیں۔ قصائے حالات کے مطابق تفصیل کی ضرورت ہوتی ہے تو تفصیل سے جزئیات کا ذکر کرتے ہیں اور جہاں جہاں جہاں جہاں سے ذکر کرنا ہوتا ہے تو اختصار سے کام لیتے ہیں۔ اس اقتباس کے متعلق خورشید الاسلام نے جو اپنے نظریات قائم کیے ہیں وہ انہیں کے الفاظ میں دیکھئے:

”مندرجہ ذیل اقتباس میں وہ ہمیں ایک وسیع دامن میں لے گئے ہیں جس میں بے شمار کمرے ہیں۔ ان میں خانم کی نوچیاں رہتی ہیں۔ یوں تو خانم اور ان کی نوچیاں اس معاشرت کی انجیل ہیں لیکن اس خاص موقع پر رسوا ہمیں ان سے دوچ رہنمائی کرتے وہ ان میں سے چند ایک کے نام گنا دیتے ہیں۔ باقی کو جھٹ پٹے میں چھوڑ دیتے ہیں۔ ہمیں ان کی موجودگی کا احساس تو ہوتا ہے مگر اس طور پر گویا پس منظر میں چند موہوم نقطے یا منحنی خطوط ہیں جنہیں دیکھنا نہ دیکھنا ایک سا ہے نہ ایک میں عبرت نہ دوسرے میں محرومی۔ ان کے مقابلے میں رسوا اپنی ساری توجہ جزئیات پر صرف کرتے ہیں۔ وہ ساز و سامان کو چھوڑتے، جھکھتے اور چھیڑتے ہیں اور بڑے چاؤ سے ایک ایک چیز کو دکھاتے ہیں، خود الٹ پلٹ کر دیکھتے ہیں، انگلیوں سے ان کی سطح کو چمکارتے ہیں اور پلکوں سے ان میں شگاف پیدا کرتے ہیں۔ ایسا کیوں اس لیے کہ یہ ساز و سامان محض ساز و سامان نہیں ہے اس کی تہہ میں چند قد ریں ہیں۔ یہ قد ریں بے جان ہیں۔ ان سے زندگی کی تخلیق نہیں ہوتی۔ مگر یہ زندگی کو تقسیم ہونے سے بچا لیتی ہیں۔ ان میں رس نہیں ہے مگر یہ ظاہری آب و تاب رکھتی ہیں۔ یہ شیرازہ بند نہیں ہیں مگر ان سے ایک قسم کی یکسانیت پیدا ہوتی ہے جو معاشرت کے ریزوں کو جمع کر کے ایک کل کی صورت میں پیش کرتی ہے۔“

مذکورہ بالا اقتباس میں خورشید الاسلام نے اپنے تجزیہ میں جو بات کہی ہے کہ رسوا ہمیں ان سے دو

چاہیں کرتے وہ ان میں سے چند ایک کے نام گنا دیتے ہیں۔ اس بات پر چوری طرح سے متفق نہیں ہوا جاسکتا ہے۔ یہ ایک ڈرامائی گھڑا ہے اگر ہم اسے پردہ پر بھی پیش کریں۔ اس نمڑے میں جو ڈرامائی عناصر ہیں اور جس طرح رسوائی کے نمڑے کو ناول کے صفحہ قرطاس پر اُتارا ہے اس میں یہ ضروری نہیں بتایا کہ ناول نگار کبھی نوجویوں کے نام گنا نہیں۔ آپ نے اکثر فلموں پر بلاخانہ کے منظر بھی دیکھے ہوں گے کہ 'بائی' جب جب نوجویوں کو آواز لگاتی ہے تو وہ چند ایک کے ہی نام جیتی ہے اگر یہاں رسوائی نے بھی ایسا کیا ہے تو اس میں کوئی مضائقہ نہیں۔ نمبوں نے جلد بازی میں ایسا نہیں کیا ہے جلد فنی پہلو کو ملحوظ رکھا ہے اور کمزور پہلو کو حاوی ہونے نہیں دیا ہے۔ اس کے برعکس رسوائی اپنی ساری توجہ جزئیات پر صرف کرتے ہیں۔ ایسی بات نہیں ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اگر رسوائی جزئیات پر توجہ صرف نہ کرتے تو بلاخانہ کا صحیح اور سڈول نقشہ مرتسم نہ ہوتا۔ گوان جزئیات پر توجہ صرف کرنی ضروری تھی۔

خورشید اسلام ب آگے ناول پر مجموعی طور سے حصار بندی کرتے ہیں۔ طوائفوں کے متعلق اپنے خیالات، نظریات ظاہر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ نمبوں میں طوائفیں بطور استفادہ ادارہ شکل میں موجود تھیں۔ اُس زمانہ میں خواتین کے لیے رقص و موسیقی کا سیکھنا گناہ سمجھا جاتا تھا چنانچہ یہی باعث تھا کہ فنون لطیفہ سے دلچسپی رکھنے والے طوائفوں کی طرف رجوع ہوتے تھے اور ان دلچسپی رکھنے والوں کو آزادی بھی تھی۔ اس وقت کی طوائفیں فنون لطیفہ میں مہارت حاصل کرتی تھیں۔ اُس زمانہ میں خاص و عام کی تفریح کے کوئی سامان مہیا نہ تھے۔ نمبوں اور دیگر شہروں میں آکرتھن طبع کے لیے اگر کچھ تھا تو یہی حو کی بیٹیاں تھیں جن کے نگار خانوں اور بلاخانوں میں احباب نوابین و شریف جمع ہوتے تھے۔ یہاں یہ لوگ ادا مباحث، شعر و سخن اور جام و مینا سے محفوظ ہوتے تھے۔ طوائفیں شستہ رہاں بولتی تھیں۔ لب و لہجہ میں ایسی نزاکت و نفاست ہوتی تھی کہ نوابین، رؤسا اور شریف کے بچے ان سے تربیت پاتے تھے اور یہ طوائفیں معاشرے میں حقارت کی نظر سے نہیں دیکھی جاتی تھیں، جیسا کہ آج کا نظریہ ہے۔

اُس وقت جن رسم و رواج کا چلن تھا ان میں ان طوائفوں کو مدعو کیا جانا بھی شامل تھا۔ بیاہ شادی کے وقت مگرے مردائے جاتے تھے۔ اس لیے ڈومیاں اور طوائفیں شریف خواتین کی محفلوں کی جان ہوا کرتی تھیں اور خورشید اسلام تو یہاں تک کہتے ہیں اس طرح دنیا ہی نہیں آخرت بھی ان کے ہاتھ میں چلی گئی تھی۔ ان طوائفوں کی صحبت سے کسی کو کسی طرح کا کوئی گریز نہیں تھا۔ ان کی محفلوں اور صحبتوں میں موسیقی، رند، امیر اور غریب سبھی شریک ہوتے تھے۔ ان تمام باتوں کی سچی تصویر خانم کے نگار خانے پر دکھائی دیتی ہے۔

خورشید اسلام کا خیال ہے کہ رسوائی نے جس طرح سے خانم کی نوجویوں کو پردہ پر پیش کیا ہے اور ان

کمرؤں کو آہستہ و پیراستہ کیا ہے اور پھر جس طور ان کے ملاقاتیوں کے آنے جانے کے سلسلہ اور ان کے کمرؤں کی کیفیت بیان کی ہے اس کے تصور سے دم گھٹنے لگتا ہے۔ کچھ ایسے محسوس ہوتا ہے کہ ان کمرؤں میں ہمیشہ رات ہی رہتی ہے۔ خورشید الاسلام کے خیال میں جس طرح رسوا نے خانم کے نوچیوں اور ملاقاتیوں اور جزئیات نگاری سے نادل کا تانا بانا تیار کیا ہے یہ تمام امور فطری ہیں۔ نگار خانوں اور بالا خانوں کی جو لوکیشن (Location) رسوا نے پیش کی ہے وہ فطری ہے۔ رہا سوال دم گھٹنے کا یہ خورشید الاسلام کا اپنا مزاج اور نظریہ ہے کہ وہ کس انداز سے سوچتے ہیں۔

خورشید الاسلام نوچیوں اور طوائفوں کی زندگی کو تفصیل سے بتانے کے بعد اب کرداروں کی طرف اپنا ذہن منتقل کرتے ہیں۔ کرداروں کے متعلق فرماتے ہیں کہ امراؤ جان (ناول) میں اصطلاحی معنوں میں کردار دو تین سے زیادہ نہیں ہیں۔ پھر وہ شخص ہیں جن کی گرفت ان خاص موقعوں پر کی گئی ہے۔ بعض خاکے وہ ہیں جنہیں کسی خاص موقع پر محصور نہیں کیا گیا ہے۔ یہ رسوا کے قلم کا کمال ہے کہ ان خاکوں میں زندگی کی تڑپ آگئی ہے۔ سب سے پہلے وہ گوہر مرزا کے کردار پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اس کی زندگی کا تجزیہ تفصیل سے پیش کرتے ہیں۔ خورشید الاسلام کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ وہ کرداروں کے اعمال و افعال اور حرکات و سکنات کو بڑی چابکدستی اور اعتدال کے ساتھ اجاگر کرتے ہیں۔ یک رخ تصویر پیش کرنے کے قائل نہیں ہیں۔ اعتدال پسندی خورشید الاسلام کا خاصہ ہے۔ مندرجہ ذیل اقتباس میں دیکھئے کہ کس طرح وہ گوہر مرزا کے کردار پر معتدل انداز میں روشنی ڈالتے ہیں۔

”اس کی پیدائش ایک حادثہ ہے، اس حادثے کی بدولت اس میں زندگی بھی ہے اور غیر ارادی طور سے زندگی سے انتقام لینے کا جذبہ بھی۔ وہ ایک ایسی نسل سے تعلق رکھتا ہے جس کا کوئی وطن نہیں، کوئی خاندان نہیں جسے زندگی سے کوئی لگاؤ نہیں جو کوئی اخلاقی ضابطہ نہیں رکھتی جو عمل کرتی ہے مگر زندگی میں کوئی اضافہ نہیں کرتی جو بہرہ و بھرتی ہے مگر عشق نہیں کرتی۔ وہ ان نواہین کی بدولت وجود میں آئی ہے جو زندگی کی آخری سانس پورے کر رہے ہیں اور ان ڈومنیوں کے پیٹ سے پیدا ہوئی ہے جن کے بدن کا صرف ایک حصہ زندہ ہے اس لیے اس کے دل و دماغ میں کوئی صلاحیت نہیں البتہ اس کا جسم بیدار ہے وہ اپنے بدن کو قائم رکھنا چاہتی ہے۔“

مذکورہ بالا اقتباس میں دیکھئے کہ کس طرح خورشید الاسلام گوہر مرزا کے کردار کو ابھارتے ہیں۔ اس کی خوبیوں اور خامیوں کو گنواتے ہیں۔ یہ حسن و قبح اور اعتدال پسندی خورشید الاسلام کی باریک بینی، ژرف

نگاہی، تنقیدی شعور، فنی بصیرت اور فن کے تئیں متانت اور سنجیدگی کا ثبوت ہے۔ اس پیرا گراف میں تاثراتی، روحانی اور نفسیاتی عناصر کی کارفرمائی بدرجہ اتم موجود ہے۔ وہ فن پارے سے خود بھی ظلف اندوز ہوتے ہیں اور قاری کو یہ احساس ہوتا ہے کہ گویا دوسری تخلیق وجود میں آ رہی ہے جو تاثراتی تنقید کا خاصہ ہے۔ اقتباس کے جیسے س طرح وجود میں لائے گئے ہیں کہ گوہر مرزا کا خاکہ نکھوں کے سامنے گھومنے لگتا ہے۔ گوہر مرزا کے بعد خورشید اسلام راشد علی کے کردار کا ذکر کرتے ہیں۔ راشد علی ہو یا گوہر مرزا، ذاب جعفر ہو یا نوب جبین، خورشید اسلام ہر ایک کے کردار کو نمونہ کرنے میں اعتدال پسند نظر آتے ہیں اور اپنی تنقیدی شعور، فنی بصیرت اور ژرف نگاہی کا ثبوت دیتے ہیں۔ کردار پر روشنی ڈالتے ہوئے خورشید اسلام ان کے اعمال، افعال، حرکات اور سکنات کو اس نقطہ نظر اور چابکدستی، متانت، توازن اور تناسب کے ساتھ پیش کرتے ہیں کہ ان کے خاکے ابھرتے چھتے جاتے ہیں۔ راشد علی ایک ایسا کردار ہے جسے اپنی سیاحت پر ناز ہے۔ جب تک دشمن کے بازوؤں میں دم رہتا ہے یہ ان کے سامنے دم نہیں مارتا اور جب دشمن کو کمزور پاتا ہے سازشیں کرتا ہے۔ اسی طرح خورشید اسلام ہر ایک کردار کا جائزہ اعتدال کے ساتھ لیتے جاتے ہیں۔ ضرورت پڑنے پر ان کردار کو اجاگر کرنے کے لیے ناول کے اقتباسات بھی خورشید اسلام پیش کرتے ہیں۔ جس سے قاری اصل متن سے بھی آشنا ہو سکے۔

جیسا کہ میں نے گذشتہ صفحہ پر ذکر کیا ہے کہ خورشید اسلام مجموعی طور سے ناول کی حصار بندی کرتے ہیں جس طرح وہ کرداروں پر روشنی ڈالتے ہیں اور کرداروں سے پہلے خانم کے نگار خانہ اور وہاں کی جزئیات پر بھرپور نکتہ چینی کرتے ہیں۔ اب خورشید اسلام ناول میں آنے والے دیگر مقامات فضا بندی، واقعات اور حادثات پر بھی اپنے قلم کا شگنہ کسے میں کوئی دقیقہ نہیں چھوڑتے ہیں۔ نیز اپنے تنقیدی شعور اور فنی بصیرت سے موضوع کی تہ تک پہنچنے میں سرگرم نظر آتے ہیں۔ جیسے ہی رسوا خانم کے نگار خانے سے نکلتے ہیں اور قاری کو دوسری فضا میں جست لگانے کے لیے کہتے ہیں جہاں انسانوں کا ہجوم ہے، چاند ہے، سورج ہے بادیں ہیں اور ان سب کے ساتھ سماج اور معاشرے کی گہما گہمی اور نفسا نفسی کا عالم ہے۔ اس سلسلہ میں خورشید اسلام رسوا کی تعریف کچھ اس طرح کرتے ہیں۔

”رسوا ایک اچھے فنکار کی طرح ہمارے دل کی بات پا لیتے ہیں۔ انہیں اپنے مقصد کے لیے بھی اس فضا سے ٹکنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ وہ ہمیں اس معاشرت کی چند جھلکیاں بھی دکھانا چاہتے ہیں، ابھی تک ہم نے فطری روانی کے ساتھ زندگی کا بہاؤ نہیں دیکھا ہے۔“ ۹

اور پھر خورشید ماسلام فضا، حادثات واقعات وغیرہ پر اپنی تنقیدی رائے کا اظہار کرتے ہیں جن کو رسوائے پنے ناول میں جگہ دی ہے۔ ”یہ تو سادون کا مہینہ ہے۔ سہ پہر کا وقت ہے۔ رنگ رنگ کی شفق پھولی ہے۔“ ”آج جمعہ کا دن ہے۔ ہر جمعہ کو چوک میں جو کچھ میووں میں ہوتا ہے اور سب کچھ۔“ ایک صاحب سات آٹھ برس کی لڑکی کو سرخ کپڑے پہنا کے لائے ہیں پیسہ دو پیسہ کی آپ کے آگے کیا اصل ہے۔“ ”سر شام سے دو گھنٹی رات گئے تک میوے کی سیر کی۔ پھر گھر چلنے کی ٹھہری خورشید کا مہینہ خالی ہے۔ ان کا کہیں پتہ نہ ملے۔“ ان اقتباسات میں جو واقعات، حادثات کی فضا بندی رسوائے کی ہے ان کے متعلق خورشید الاسلام اپنی ژرف نگاہی اور فنی بصیرت سے اپنے تاثرات اور رموز و نکات کا انکشاف کرتے ہیں۔ خورشید الاسلام ان اقتباسات میں پیش آنے والے واقعات و حادثات سے تسکین بھی حاصل کرتے ہیں۔ حواسِ خمسہ سے بھی آزاد ہوتے ہیں۔ قوتِ باصرہ میں تراوٹ بھی محسوس کرتے ہیں اور قوتِ سامعہ کے ذریعہ گرفت اور ناہموار آوازوں سے لطف اندوز ہوتے ہیں اور وجدان میں ہر قسم کے انسانوں کو دیکھ کر تازگی بھی پیدا ہوتی ہے۔

یہ متذکرہ بالا خیالات تو انسانی مرقعوں کی نسبت سے خورشید الاسلام نے افشاں کیے ہیں جن میں خورشید الاسلام کی صداقت بھی ہے اور فنی توازن و تناسب بھی شامل ہے۔ اب خورشید الاسلام موضوع کو تلاش کرنے میں منظر نگاری پر بھی توجہ صرف کرتے ہیں۔ ان کی ارتکازی نگاہ پیش آنے والے مناظر میں مختلف پہلوؤں کو تلاش کرتی ہے۔ ”یہ تو سادون کا مہینہ ہے۔“ اس جملے کے متعلق خورشید الاسلام فرماتے ہیں۔ اس جملے سے ہمارے دل میں چند احساسات بیدار ہو جاتے ہیں جو ہمارے تجربوں کی بنا پر ایک ہالہ سا بنا لیتے ہیں۔ ”سہ پہر کا وقت ہے“ اس جملے سے خورشید الاسلام وقت کا احساس کر لیتے ہیں اور آخری جملہ ”رنگ رنگ کی شفق پھولی ہے“ کو پڑھتے ہی خورشید الاسلام کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ فضا نے ہمیں چاروں طرف سے ڈھانپ لیا ہے۔ ناول میں میوے کا جو منظر رسوائے پیش کیا ہے اور میوے میں ایک صاحب اپنی بیٹی کا ہاتھ زور سے پکڑے ہوئے ہیں تاکہ کوئی اس کی چوڑیاں نہ اتار لے۔ خورشید الاسلام کہتے ہیں کہ اس واردات میں رمز یہ طنز بھی ہے اور مجموعی تاثر بھی، سنسنی بھی ہے اور ایک بھید بھی۔ ایسا نہیں ہے کہ یہ احساس محض خورشید الاسلام کو ہی ہوا ہے بلکہ قاری کو بھی اس کا احساس ہے۔ خورشید الاسلام ان بہروں کو جانچنے، پرکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں، جنہیں مرزا رسوائے سماج اور معاشرے کے بہاؤ سے منتخب کیا ہے۔ یہ لہریں زندہ ہیں جن میں سے خورشید الاسلام کرید کر وہ راز در یافت کرنا چاہتے ہیں جن سے موضوع کی تہ تک پہنچا جاسکے اور یہ راز ان بہروں کے بطون میں سر بستہ ہیں چنانچہ خورشید الاسلام میوے میں پیش آنے والے تمام واقعات و واردات اور حادثات پر گہری نظر رکھتے ہیں اور رسوائے میوے کا منظر پیش کرنے میں جن جزئیات سے میلے کا تار و پو تیار

کیا ہے، خورشید الاسلام ان کا تجزیہ کر کے دیکھتے ہیں اور اصل مقصد کو تلاش کرنے میں سرگرداں اور بیدار رہتے ہیں۔ وہ اپنے تنقیدی شعور اور فنی بصیرت اور باریک بینی سے ہر ایک چیز کا مشاہدہ کرتے چلے جاتے ہیں۔ خورشید الاسلام میسے میں پیش آنے والی ہر بات پر نگاہ رکھتے ہیں۔ عوام کی سادہ دلی، آپس کا پیار و محبت، چھوٹی چھوٹی خوشیاں، ہر طبقہ اور ہر مزاج کے لوگوں کا جائزہ وہ بڑی چابک دستی اور فنکارانہ مہارت سے لیتے ہیں۔ اس سلسلے میں خورشید الاسلام یوں رقم طراز ہیں۔

”بہرحال اس میلے میں، ہماری ملاقات ان سے بھی ہوگئی، جنہیں عوام کہتے ہیں۔ ہم نے ان کی زندگی اور اس کے امکانات، ان کی روح و بدن کی گرمیوں، ان کے حوصلوں اور مجبوریوں کی بھی ایک جھلک دیکھ لی ہے۔ یہاں آکر ہم پہلی بار کھلی ہوا میں سانس لیتے ہیں اور ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ تھنوں میں صرف نواہین ہی نہیں بستے، کچھ ایسے لوگ بھی بستے ہیں، جنہیں زندگی سے دلچسپی ہے۔ جو اپنی قوت بازو سے کماتے اور کھلے دل سے خرچ کرتے ہیں اور جن کے سینوں میں ابھی تک حسن کا گرم احساس باقی ہے۔“

مذکورہ بالا عبارت میں خورشید الاسلام نے بڑے جامع الفاظ میں بات کی ہے کہ میلے میں ہماری ملاقات ان سے بھی ہوگئی ہے جنہیں عوام کہتے ہیں۔ یہ بڑی قابل غور بات ہے کہ کس طرح خورشید الاسلام موضوع کی تہ تک پہنچنے کے لیے پلاٹ کو کھنگالنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑ رہے ہیں۔ یہ سچ ہے کہ رسوائی کو میلے میں لا کر کھلی ہوا میں سانس لینے کا احساس کراتے ہیں۔ رہا صرف نواہین کے ہی بسنے کا سوال، ناول کے آغاز میں نگار خانہ پر ایسی ہی جزئیات نگاری اور کرداروں کی ضرورت تھی۔

خورشید الاسلام موضوع کی تہ تک پہنچنے کے لیے اب ناول کے پلاٹ کے اس موڑ پر آگئے ہیں جہاں فینٹل علی امراؤ جان کے کمرے میں داخل ہوتا ہے۔ وہ اقتباس کی روشنی میں فیضو کے خدو خال کا جائزہ لیتے ہیں ورس کے حرکات و عمل اور کردار پر بھرپور تبصرہ پیش کرتے ہیں۔ جیسا کہ خورشید الاسلام کرداروں کے دونوں رخوں یعنی منفی اور مثبت کو اجاگر کرتے ہیں۔ فیضو کے کردار پر بھی وہ اسی نظریہ سے روشنی ڈالتے ہیں۔ خورشید الاسلام تمام کرداروں پر ایک ساتھ روشنی نہیں ڈالتے بلکہ جیسے جیسے پلاٹ آگے بڑھتا ہے اور جوں جوں کردار سلسلہ وار نمودار ہوتے ہیں، ان پر تذکرہ اور تبصرہ کرتے چلے جاتے ہیں۔ فیضو کے کردار پر روشنی ڈالنے کے بعد خورشید الاسلام ملک میں ہونے والے غدر کے واقعہ تک پہنچ جاتے ہیں۔ اب خورشید الاسلام موضوع کے تعین اور تلاش کے لئے غدر کا جائزہ لیتے ہیں۔ جب امراؤ جان فیضو کے ساتھ نکل بھاگتی

ہے اور راستہ میں راجہ دھیان سنگھ کی آدمیوں سے فیضو کا معرکہ ہوتا ہے۔

معرکہ کے بعد امراؤ جان کا پور کوروانہ ہوتی ہے جہاں فیضو گرفتار ہو جاتا ہے۔ چنانچہ خورشیدالاسلام نواب سلطان کے یہاں ہونے والے بحرے اور سلطان صاحب کی بیگم کا جائزہ لیتے ہیں۔ وہ امراؤ جان اور بیگم صاحبہ کی زندگی کے نشیب و فراز اور قسمت کے لکھے پر تبصرہ کرتے ہیں۔ کہاں امراؤ جان ادا اور کہاں رام دئی (بیگم صاحبہ) دونوں الگ الگ راہوں پر کھڑی ہیں۔ خورشیدالاسلام کی فنی بصیرت اور ذہانت کا جائزہ ذیل کے اقتباس میں ملاحظہ فرمائیں کہ کس طرح انہوں نے دونوں کے نشیب و فراز پر اظہار خیال فرمایا ہے

”ایک وہاں ہے جہاں دن کے سوارات نہیں ہوتی اور ایک وہاں ہے جہاں دن اور رات میں کوئی فرق نہیں۔ دونوں اپنے آغاز کے اعتبار سے ایک دوسرے کی ضد ہیں، ایک بیوی ہے اور دوسری طوائف، ایک روح و بدن کی پاکیزوں کا بنجوگ ہے اور دوسری روح بدن کا واسوخت ہے، ایک سلطان پر جان دیتی ہے اور نہیں پاتی، دوسری ابرو کے اشارے سے میدان مار لیتی ہے۔ عقیدے کے لحاظ سے ایک کے لئے سلگتی ہوئی آگ ٹھنڈی پڑ جاتی ہے اور دوسری جہاں پاؤں رکھتی ہے شعلے چائے کو پکتے ہیں۔ دونوں نے زندگی کی پہلی رات ایک ساتھ گزاری تھی، دونوں کہانی کے خاتمے سے ذرا پہلے ایک دوسرے سے ملتی ہیں۔ اس طرح آغاز اور انجام ایک دائرے کی شکل اختیار کر لیتے ہیں اور پلاٹ ناول کی زمین سے ابھرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔“

دیکھئے اس اقتباس میں خورشیدالاسلام کی ذہانت، فنی بصیرت اور فنکارانہ صلاحیت کہ کس طرح چابکدستی، سنجیدگی اور اپنے تاثرات اور وجدانی کیفیت کے ساتھ امراؤ جان ادا اور رام دئی (بیگم صاحبہ) کے نصیب میں ہونے والے امتیاز کو واضح کیا ہے۔ ایک دوسرے کی تضاد لیاقت کے الفاظ کا جو تخصّص خورشیدالاسلام نے کیا ہے وہ واقعی ان کی علمیت کا مظہر اور ضامن ہے۔ بعد ازاں خورشیدالاسلام مشاعرہ کو زیر بحث لاتے ہیں اور اس کے مختلف پہلوؤں پر نقاب کشائی کرتے ہیں اور اپنی باریک بینی اور قوت مشاہدہ کا ثبوت دیتے ہوئے ہندوؤں اور مسلمانوں کے باہمی تعلقات اور رشتوں پر گفتگو کرتے ہیں جس کو رسوائے اپنے ناول میں جگہ دی ہے۔ اب خورشیدالاسلام غدر کے بعد ہونے والے واقعات کے تئیں کچھ سوال اٹھاتے ہیں اور پھر آگے بڑھتے ہیں اور ان کا جواز تلاش کرتے ہیں :

غدر ہو چکا ہے، کھلائے ہوئے ستارے ایک ایک کر کے بجھ گئے ہیں۔ وہ لکھنؤ جو

بادشاہ کی سرستیوں میں ڈوبا ہوا تھا خاصا بدل گیا ہے۔ یہ تبدیلی کیا ہے اور کس نوعیت کی ہے؟ ہمارا مطالبہ کیا ہے اور فن کار اسے اپنے حدود میں پورا کرتا ہے یا نہیں؟ دیکھنا یہ ہے کہ رسوا واقعے کا بیان کرتے اور سبکدوش ہو جاتے ہیں یا واقعیت کے چہرے سے پردہ ہٹا کر ہمیں سچی تسکین بہم پہنچاتے ہیں۔ ۱۲

یہ تبدیلی کس نوعیت کی ہے؟ ہمارا مطالبہ کیا ہے اور فن کار اسے اپنے حدود میں پورا کرتا ہے یا نہیں؟ ان سوالوں کا جواب تلاش کرنے کے لیے خورشیدالاسلام پلاٹ کے ساتھ آگے بڑھتے ہیں۔ گوشوں کو تلاش کرتے ہیں اور قتبس پیش کرتے ہیں اور پھر ان اقتباس کا فنی تجزیہ کرتے ہیں۔ اپنی علیست اور ذہانت سے مقصد تک پہنچنے کی سعی پیہم کرتے ہیں اور غوطہ زن ہوتے ہیں۔ اب خورشیدالاسلام وہ اقتباس پیش کرتے ہیں جہاں امراؤ جان ادا پھر اپنے نگار خانہ پر غدر کے بعد واپس آ جاتی ہے اور اپنے کمرے کا جائزہ لیتی ہے اور ماضی کے دھندلکوں میں چند لمحوں کے لئے کھو جاتی ہے لیکن ان چند لمحوں میں وہ اپنے ماضی کی تمام داستان کا اعادہ کر رہی ہے۔ امراؤ جان کے ماضی میں محو ہو جانے کے اس عمل کو خورشیدالاسلام نے جس طرح بیان کیا ہے، انہیں کے الفاظ میں ملاحظہ فرمائیں:

”جس طرح جھیل میں کنکر پھینکنے سے لہریں پیدا ہوتی ہیں، دائرے بنتے ابھرتے ملتے اور مٹ جاتے ہیں اسی طرح امراؤ جان کے شعور میں ایک بلکی پھسکی قیامت پھا ہوتی ہے، بل کھاتی اور بسر جاتی ہے، تصویریں نمودار ہوتی ہیں اور ایک ایک کر کے رقص کرتی اپنے تلذذوں کی بنیاد پر گھلتی مٹی، فانوس کی طرح گردش کرتی اور اپنا اپنا حساب دے کر پھر کسی برزخ میں چلی جاتی ہیں اور یہ کھیل تقریباً چالیس سکند میں پورا ہو جاتا ہے۔“ ۱۳

رام دئی (بیگم صاحب) جو امراؤ جان کے ساتھ ناول کے آغاز میں دکھائی دیتی ہے یا پھر غدر کے بعد ناول کے قریب آخر میں دکھائی دیتی ہے اور امراؤ جان کو اپنی کہانی سناتی ہے۔ جس اقتباس میں رام دئی اپنی کہانی امراؤ جان کو سناتی ہے خورشیدالاسلام اس اقتباس کی روشنی میں ہونے والی طویل بات چیت کا تجزیہ کرتے ہیں۔ اسی کے ساتھ خورشیدالاسلام ان اقتباس کا بھی تجزیہ کرتے ہیں جس میں نواب سلطان کا ذکر آیا ہے۔ وہ نواب سلطان کا سماجی عمل، سوجھ بوجھ اور اصول پرستی پر روشنی ڈالتے ہیں۔ خورشیدالاسلام کی نظر میں، نواب سلطان کسی گہرے اصول کے پابند نہیں ہیں۔ البتہ وہ رسوائی سے ڈرتے ہیں اور گھریلو زندگی کے چین کو قربان کرنے کے لیے تیار نہیں۔ خورشیدالاسلام نواب سلطان کا سماجی عمل سائنٹفک طریقہ کار کے مطابق کچھ

اس طرح پیش کرتے ہیں:

- (۱) جہاں تک اخلاق کا تعلق ہے سلطان صاحب اور دوسرے نوابین میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔
- (۲) وہ ذاتی زندگی میں، اپنے فائدے کو مد نظر رکھتے ہیں۔
- (۳) انہیں بادشاہ سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔
- (۴) ان کے تعلقات انگریزوں سے ہیں۔
- (۵) وہ اپنی جاگیر اور دولت کو ہر قیمت پر برقرار رکھنا چاہتے ہیں۔
- (۶) وہ غدر کے ہنگامے کو محض بدمعاشوں کی فتنہ پر دازی سمجھتے ہیں۔

تھوڑی دیر کے لئے خورشیدالاسلام پھر ناول کے گزرے اوراق پر چلے جاتے ہیں اور وہ نواب سلطان کے ساتھ ہی ہنگامہ میں ان بدمعاشوں کے عمل کا بھی تجزیہ کرتے ہیں جن کا معرکہ فیضو کے ساتھ ہوا تھا۔ فیضو کی سیرت کا مطالعہ وہ اس سے قبل کر چکے ہیں۔ چنانچہ وہ ان بدمعاشوں کے حرکت و عمل کا جائزہ لیتے ہیں اور اس کے لیے خورشیدالاسلام ناول کا وہ اقتباس پیش کرتے ہیں جس میں ان بدمعاشوں کی کارگزاریوں اور معرکہ آرائی کا تذکرہ ہے۔ اس اقتباس کی روشنی میں وہ ان بدمعاشوں کے کاروبار، پیشہ اور، خلاقی رویے کا جائزہ لیتے ہیں۔ وہ ان جملوں پر اپنی فنی بصیرت اور ذہنی توجہ صرف کرتے ہیں۔ جملے مدِ حظه فرمائیں۔

”ہمیں جان سے کوئی غرض نہیں۔ کیا باپ مارے گا بیر ہے۔“ کیا ہمارے بہو بیٹیاں نہیں ہے“ مردوں کا قول ہی تو ہے۔ بھابی تم یہاں کہاں، یہاں سے ایک پیسہ لینا میرے نزدیک حرام ہے، میں بھی تمرے ساتھ ہوں، فاقوں مرتے ہیں آخر پیٹ کہاں سے پالیں۔“ اب خورشیدالاسلام کا خیال ملاحظہ فرمائیں جو انہوں نے ان جملوں کے تئیں ادا کیا ہے

”وہ (رسوا) ڈاکوؤں کو اس صورت سے پیش کرتے ہیں کہ ہمیں نہ صرف ان سے ہمدردی ہوتی ہے بلکہ ہم ان کی بات چیت سنتے ہی یہ محسوس کرنے لگتے ہیں کہ ان کا اور ہمارا خون ایک ہے۔ ان میں رسوا کی درد مندی، سماجی شعور اور محاکمہ چھپا ہوا ہے۔ اس مکالمے کے ذریعہ سے رسوا ان کی مجبوریاں دکھا کر اور ان کے اخلاق کی سچی تصویر سامنے لا کر، ان کا رشتہ ہندوستان کے عوام سے جوڑ دیتے ہیں۔“

یہاں آکر خورشیدالاسلام کا یہ مضمون اپنے مبصرانہ اور ناقدانہ نقطہ نظر سے مکمل ہو جاتا ہے اور اس طرح وہ کردار سازی، واقعات نگاری، جزئیات نگاری اور منظر نگاری نیز دیگر نقطہ نگاہ کے زیر بحث وہ اس نتیجہ پر پہنچنے میں کامیاب نظر آتے ہیں کہ کہیں اس ناول کا موضوع یہ تو نہیں کہ چند آدمی اپنی زندگی کس طرح بسر

کرشن چندر:

پونچھ کی خاک میں اپنی راکھ محفوظ کر لی

○ طارق علی میر

اُردو دنیا کے شہرہ آفاق افسانہ نگار کرشن چندر کیسے پونچھ بھسے ہی مادرِ وطن نہ سہی لیکن عملی طور پر وہ مرتے دم تک خطہ پیر پچال کے اس مردم خیز علاقے سے ہی جڑے رہے۔ ذہنی اور جذباتی طور پر ہی نہیں بلکہ جسمانی طور پر نہیں اس سرحدی علاقے سے اس قدر محبت تھی کہ اپنی آخری آرام گاہ کیسے بھی پونچھ کا ہی انتخاب کیا، جہاں ان کی وصیت کے مطابق ان کی استھیاں کو گنگا میں بہانے کے بجائے سپردِ خاک کیا گیا۔ کرشن چندر سے قریبی مراسم رکھنے والوں کے مطابق شہر پونچھ سے اپنے قلبی اور جذباتی تعلق کی وجہ سے وہ اکثر کہتے تھے کہ ”میں اس خاک میں اپنی راکھ کو محفوظ کرنا چاہتا ہوں“۔ اپنے مشہور ناول ”مٹی کے صنم“ میں پونچھ کا تذکرہ کرتے ہوئے کرشن چندر لکھتے ہیں کہ ”پونچھ شہر کی آبادی 30 ہزار کے آس پاس ہے اور میں یہاں کے لوگوں کو چہروں سے ہی نہیں بلکہ نام سے بھی جانتا ہوں لیکن اس کے برعکس بمبئی میں، میں پچھلے 30 برسوں سے رہ رہا ہوں اور میں یہاں ڈھنگ کے 30 لوگوں کو بھی نہیں جانتا“۔ شاعر ڈاکٹر لیاقت جعفری، جو خود بھی پونچھ سے ہی تعلق رکھتے ہیں، کے مطابق کرشن چندر نے پونچھ کے ایک مقامی ادیب اور صحافی ایوب شبیم کو ایک خط تحریر کیا تھا جس میں انہوں نے لکھا تھا کہ ان کا لڑکپن پونچھ میں گزرا ہے اور وہ زندگی کے آخری ایام بھی پونچھ میں ہی گزارنا چاہتے ہیں جس کیلئے وہ دو میل نامی جگہ پر ایک گھر تعمیر کرنے کے خواہشمند ہیں۔ لیکن تقدیر کو کچھ اور ہی منظور تھا، کیونکہ یہ خط پونچھ پہنچتے ہی کرشن چندر وفات پا گئے اور پھر ان کی وصیت کے مطابق ان کی استھیاں ممبئی، جو ان دنوں بمبئی کہلاتا تھا، سے پونچھ لائی گئیں، جہاں کے ایک مرکزی پارک

میں انہیں دفن کیا گیا۔ اس پارک کو بعد ازاں کرشن چندر پارک کے نام سے موسوم کیا گیا۔ لیکن جس طرح اکثر بڑے شاعروں اور ادیبوں کے مرقد مرورایام کے ساتھ سماجی عدم توجہی کی وجہ سے خستہ حالی کا شکار ہو جاتے ہیں اسی طرح اردو زبان کے اس عظیم سپوت کی سماجی بھی چیخ چیخ کر مرست کی وہائی دے رہی ہے۔

کرشن چندر بھرت پور راجستھان میں 23 نومبر 1913 کو پیدا ہوئے۔ ان کے والد پٹھے سے ایک ڈاکٹر تھے اور ریاست پونچھ، جو ڈوڈرہاقتدار اعلیٰ کی سرپرستی میں ایک علیحدہ ریاست تھی، میں میڈیکل آفیسر کے عہدے پر فائز تھے۔ پانچ سال کی عمر میں والد نے نہیں مینڈھر کے پرائمری اسکول میں داخل کروایا۔ اس کے بعد انھوں نے جماعت سے انہوں نے حویلی ہائی اسکول پونچھ سے تعلیم حاصل کی۔ کرشن چندر نے درسی طور پر پانچویں جماعت تک اردو پڑھی ہے اور بقول ان کے اسی مضمون کی وجہ سے وہ اسکول میں ہر روز پٹتے رہتے تھے۔ آخر روز روز کی مار سے تنگ آ کر انہوں نے چھٹی جماعت میں اردو کو خیر باد کہا اور اس کے بجائے سنسکرت مضمون لے لیے لیکن فرار کا یہ راستہ بھی انہیں راس نہ آیا، سنسکرت کا تجربہ اردو سے بھی بھری ثابت ہوا اور بالآخر انھوں نے جماعت میں سنسکرت چھوڑ کر فارسی زبان کو بطور مضمون اختیار کیا۔ یہاں وہ ماسٹر بلاتی رام کے ہتھے چڑھ گئے، جو کرشن چندر کو ایک تو اس وجہ سے پٹتے تھے کہ انہیں فارسی نہیں آتی تھی اور دوسرے اس لئے کہ ماسٹر جی کو کرشن چندر کے والد سے معلوم ہوا تھا کہ انہیں اخبار پڑھنے کا چسکا لگا ہے، جو ان ماسٹر صاحب کے نزدیک سوخراہیوں کی جڑ تھی۔

کرشن چندر کو ہمیشہ یہ حیرت رہی کہ اردو، فارسی اور سنسکرت میں سے کسی بھی زبان پر دسترس حاصل نہ کر سکے اور ہمیشہ اپنے اساتذہ کے عتاب کا نشانہ بنتے رہے لیکن پھر بھی وہ نہ صرف اردو زبان کے اعلیٰ پایہ کے مصنف بنے بلکہ تصنیف و تالیف کو ہی اپنا اوڑھنا بچھونا اور اپنا ذریعہ معاش بنایا۔ قلم اور کاغذ سے کرشن چندر کا رشتہ کیسے پیدا ہوا؟ یہ ان ہی ماسٹر بلاتی رام کی مہربانی تھی، جن کی روز روز کی پٹائی سے تنگ آ کر انہوں نے ان پر ”پروفیسر بلکی“ کے عنوان سے ایک مضمون ہفتہ وار اخبار ”ریاست“، جو دہلی سے مشہور صحافی دیوان سنگھ مفتوں کی ادارت میں شائع ہوتا تھا، کو اشاعت کے لئے بھیج دیا۔ یہاں یہ بتانا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ دیوان سنگھ مفتوں ایک بے باک اور بے خوف صحافی تھے اور دیسی راجوں، مہاراجوں اور نوابوں سے ہمیشہ دست بہ گریب رہتے تھے۔ مہاراجہ پٹیل اور نواب بھوپال نے ان کے خلاف ازالہ حیثیت عرفی سے لے کر غبن اور اقدام قتل تک کے مقدمات دائر کر کے رکھے تھے، کیونکہ وہ ان دیسی راجگان اور نوابوں کی سیاہ کړتوت کو انشاء کرتے وقت سردھڑ کی بازی لگانے سے بھی احتراز نہیں کرتے۔ یہی وجہ تھی کہ انہوں نے اپنی ساری عمر ہندوستان کے ان حصوں میں گزاری جہاں انگریزوں کی براہ راست عمل داری تھی اور جہاں یہ دیسی حاکم ان کو

گزند نہیں پہنچا سکتے تھے۔ اس وجہ سے اخبار ”ریاست“ ساری اردو دنیا میں مشہور تھا اور اس میں کسی تحریر کی شہرت اس کے اعلیٰ معیار کا ثبوت مانا جاتا تھا۔ کرشن چندر جو اپنے ماسٹر صاحب سے تنگ تھے، نے مضمون لکھ کر ”ریاست“ کو بھیج دیا، جسے مفتون نے نہ صرف شائع کیا بلکہ انہیں مزید لکھنے کی تحریک دی۔ اسکول کے زمانے میں کرشن چندر کے کئی شوق تھے۔ کھیلوں میں انہیں کرکٹ کا بہت شوق تھا۔ ان کے وکٹوریہ جوہلی ہائی سکول (پونچھ) کے میچ اکثر مسلم ہائی اسکول سے ہوتے رہتے تھے جن میں کرشن چندر اور ان کا چھوٹا بھائی مہندر ناتھ، جو بعد میں اردو کے اعلیٰ پایہ کے ناول نگار بنے، بھی بڑھ چڑھ کر حصہ لیا کرتے تھے۔ کرشن چندر کو ”بائنڈ ہٹ“ یعنی اندھا دھند ہٹ لگانے والا کہا جاتا تھا اور مہندر ”فاسٹ باؤلر“ تھے۔ دونوں بھائی اپنے اسکول کی کرکٹ ٹیم کے لئے ریڑھ کی ہڈی تھے۔ کرشن چندر کو وقتی طور پر ہاکی، فٹ بال، گھڑ سواری، موسیقی اور مصوری سے بھی رغبت تھی۔ پونچھ شہر کے گلی کوچے سڑکیں اور میدان انکی ان سرگرمیوں کے گواہ رہ چکے ہیں۔ مصوری سے دلچسپی انہیں ساتویں اور آٹھویں جماعت میں ہوئی تھی اور دس پندرہ تصویریں بھی بنائیں لیکن جب خاطر خواہ داد نہ ملی تو آتش شوق بجھ گئی۔ کرشن چندر نویں اور دسویں جماعت میں تھے کہ انہیں ڈرامے سے دلچسپی پیدا ہوئی۔ ایک بار اسکول میں انہوں نے مشہور ہندو اسطور مہا بھارت کے ڈرامے میں پدھشٹر کے چھوٹے بھائی ارجن کا کردار ادا کیا، جسے سب نے سراہا۔ کرشن چندر اس ڈرامے میں لکھتے ہیں: ”پونچھ کی کلچرل زندگی میں تھیٹر کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل رہی۔ ہم لوگ ہر سال ڈرامے کیا کرتے تھے اور دھارمک تہواروں کے موقع پر رامن اور مہا بھارت سے متعلق ڈرامے کھیلے جاتے تھے، جس میں ہر مذہب و ملت کے لوگ شریک رہتے تھے۔ علی محمد جھلا ہنومان بنتا تھا۔ اہم دین ویکسی نیٹر ارجن کا پارٹ ادا کرتا تھا۔“

پونچھ کے مقامی ادیب سجاد پونچھی کا کہنا ہے ”کرشن چندر نے سولہ سال کی عمر میں 1929ء میں سکینڈ ڈیویشن میں میٹرک کا امتحان پاس کیا اور ان کے والد نے انہیں اعلیٰ تعلیم کے حصول کے لئے لاہور اپنے بڑے بھائی کے پاس بھیج دیا لیکن کرشن چندر کا رشتہ پونچھ سے منقطع نہ ہوا“۔ انہوں نے کہا کہ ”وہ جب تک لاہور میں زیر تعلیم رہے، گا ہے بگا ہے اپنے والدین کے پاس پونچھ آتے رہے، خاص طور پر جب میدانی علاقوں میں گرمیاں شدت اختیار کرتی تھیں تو تعطیلات گزارنے ہمیشہ پونچھ آیا کرتے تھے اور دور دور تک سارا علاقہ ان کا دیکھا بھالا تھا“۔ پونچھ سے کرشن چندر کا عشق بے پناہ تھا۔ انہوں نے تاحیات اسے حزن جاں بنائے رکھا۔ کرشن چندر نے اپنا بچپن اور جوانی پونچھ میں اپنے ماں باپ کے ساتھ گزارے۔ وہ سات سال مینڈھر میں رہے۔ مینڈھر میں ہی انہوں نے پہلی بار الف لیلٰی پڑھی، اور منشی پریم چندر کو بھی پڑھا۔ بتایا

جاتا ہے کہ مینڈھر میں ہی کرشن چندر کو پہلی محبت ہوئی تھی۔ پہلی چار کہانیاں جہلم میں ماؤ پر، گنی، مصور کی محبت اور یرقان اسی قصبہ میں تخلیق کیں۔ ان کے پہلے ناول ”شکست“ کا پورا پس منظر بھی مینڈھر کا علاقہ رہا۔ ان کی زندگی کی بہت سی اہم شروعاتیں مینڈھر سے ہوئیں۔ پونچھ کی یادیں زندگی بھر کرشن چندر کو لبھاتی اور گدگداتی رہیں۔

کرشن چندر جون 1974ء میں آخری مرتبہ اپنی ادبیہ سہ ماہی ”سیرلا دیوی“، جو ہندی کی صاحب طرز ادبیہ رہی ہیں، اور بھائی مہندر ناتھ کے ہمراہ پونچھ آئے۔ ان دنوں حکومت ہند کے فلمز ڈیویژن کی طرف سے کرشن چندر پر ایک ڈاکیومنٹری فلم بن رہی تھی جس کے پروڈیوسر مہندر ناتھ تھے۔ انہوں نے پونچھ میں نوروز قیام کیا اور انتظامیہ کی طرف سے سجاد پونچھی ان کے رابطہ عامہ پر مامور کئے گئے تھے، جس کا ذکر کرشن چندر نے اپنے ناول ”پورے سفر کی آدھی کہانی“ میں کیا ہے۔ سجاد پونچھی کے مطابق پہلی ملاقات کرشن چندر سے 1968ء میں یوسرگ کے مقام پر ہوئی، جہاں کرشن چندر سیر و تفریح کے لئے آئے تھے۔ کرشن چندر کے ہمراہ خواجہ غلام رسول رینزو، جنہوں نے کشمیر کی ترقی پسند سیاست میں کافی کام کیا تھا لیکن بخشی دور کی سیاست سے دل برداشتہ ہو کر سیاست کو خیر باد کہہ دیا۔ وہ خود بھی ایک اعلیٰ پایہ کے ادیب اور شاعر تھے، یوسرگ میں تھے۔ جب کرشن چندر آخری مرتبہ اپنی ڈاکیومنٹری کو عکس بند کرنے کے لئے پونچھ آئے تو ان کے اعزاز میں پونچھ کے ادیبوں اور شاعروں نے ایک غیر معمولی ادبی تقریب منعقد کی، جس کی صدارت مشہور ادیب دینا ناتھ رفیق کر رہے تھے۔ اس کے علاوہ گیتا بھون پونچھ میں بھی ان کے اعزاز میں ایک خصوصی تقریب کا انعقاد کیا گیا جس کی صدارت معروف ادیب اور مصنفی دیانند کپور نے کی تھی۔ پونچھ کے اس آخری سفر کے شب و روز کرشن چندر نے پونچھ محل میں گزارے۔ نوجوان کالم نویس سلیم سالک کے مطابق ”کرشن چندر فطرت کے پرستار تھے اور انہیں ادیب بنانے میں پونچھ کے فطری نظاروں کا بڑا رول رہا ہے۔ اردو دنیا کے نامور مصنفی اور ادیب چراغ حسن حسرت کا تعلق بھی پونچھ سے ہی تھا اور دونوں کے قریبی تعلقات تھے۔ سالک نے کہا کہ دونوں نے مل کر افسانوی ادب کی شروعات کی اور جب کرشن چندر نے پہلی کہانی لکھی تو سب سے پہلے چراغ حسن حسرت کو ہی دکھائی اور حسرت کے مشورے سے ہی انہیں پہلی کہانی شائع کرنے کی تحریک ملی۔ مرنے کے بعد بھی پونچھ سے اپنا تعلق بنائے رکھنے والے اردو زبان کے مقبول ادیب کے اس سرخیل کی سادھی کی خستہ حالی مقامی انتظامیہ کی عدم توجہی اور تساہل پر افسوس کر رہی ہے، جو بین الاقوامی شہرت کی حامل اس شخصیت کو خراج عقیدت پیش کرنا تو دور کی بات انہیں ان کا حق بھی ادا نہیں کر رہی ہے۔

تبصرہ نگاری کا فن: مباحث اور مسائل

○ ڈاکٹر منظر علی

”تبصرہ“ عربی زبان کے لفظ ”بصر“ سے مشتق ہے جس کے معنی بینائی یا آنکھ کے ہیں۔ مختلف اردو لغات میں لفظ تبصرہ کے معانی حسب ذیل ہیں: عینک، بینا کرنا، سمجھانا، تصریح، تفصیل، توضیح، تشریح، کسی بات کے تعلق سے اپنی رائے ظاہر کرنا یا پیش کرنا۔ ان لغوی معانی سے قطع نظر اس کا اصطلاحی معنی ہے۔ کسی کتاب، فن پارہ یا تحقیق کا دوبارہ معائنہ کرنا یا جائزہ لینا۔ ان مذکورہ نکات کی روشنی میں تبصرہ کی تعریف یوں متعین کی جاسکتی ہے:

”تبصرے سے مراد یہ ہے کہ کسی تخلیق، تالیف یا فن پارے پر ان کی خوبیوں اور خامیوں کے متعلق فنی بنیادوں پر جائزہ لے کر نہایت سنجیدہ اور متین لہجے میں حق گوئی اور غیر جانب داری کے ساتھ ایک مجموعی رائے ظاہر کر دی جائے۔ جس کی روشنی میں قارئین اپنی پسندیدہ اور مطلوبہ تخلیق، تالیف یا فن پارے تک بہ آسانی رسائی حاصل کر سکیں۔“

لیکن اس پورے عمل کو بہ حسن و خوبی انجام دینے کے لیے ذیل کے چند نکات پر غور کرنا لازم ہو جاتا ہے مثلاً، تبصرہ کے اصول و ضوابط کیا ہیں؟ تبصرہ کا حقیقی دائرہ کار کیا ہے؟ اس کے حدود و امکانات کیا ہیں؟ اس کے علاوہ تبصرہ یا تبصرہ نگار کے بنیادی فرائض کیا ہیں اور تبصرہ کو تحقیق، تنقید یا تقریظ وغیرہ سے کس طرح ممیز کیا جائے؟ آئیے ان سوالات کے متعلق ہمارے ناقدین ادب نے جن آرا کا اظہار کیا ہے ان پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔ علامہ شبلی کی تالیف ”سیرۃ النعمان“ پر تبصرہ کرتے ہوئے مولانا حالی نے تبصرہ نگاری کے فرائض و ماہیت پر اپنی رائے یوں ظاہر کی ہے:

”میرے نزدیک ریویو نگاری کا منصب اس بات کا دیکھنا ہے کہ مصنف نے وہ فرائض جن کو زمانے کا مذاق ہر نئی تصنیف میں اس طرح ڈھونڈتا ہے جس طرح پیاسا پانی کو، کس حد اور کس درجے تک ادا کیے ہیں۔ پس جب ہم کسی کتاب پر ریویو لکھ رہے ہیں، ہم کو یہ نہیں دیکھنا چاہیے کہ مصنف کی رائے جزئیات مسائل میں فی نفسہ کیسی ہے، کیوں کہ اس کا فیصلہ کرنا پبلک کا کام ہے، نہ کہ ریویو لکھنے والے کا۔ بلکہ یہ دیکھنا چاہیے کہ کتاب کا عنوان بیان کیسا ہے؟ ترتیب کیسی ہے؟ طریق استدلال مذاق وقت کے موافق ہے یا نہیں؟ اور کتاب لکھنے کی غایت جو مقصداً وقت کے موافق ہونی چاہیے یا جو مصنف نے اپنے ذہن میں ملحوظ رکھی ہے، وہ اس سے حاصل ہو سکتی ہے یا نہیں؟“

اسی طرح تبصرے کے فرائض اور دائرہ کار پر ڈاکٹر محمد ضیاء الدین انصاری نے اپنی کتاب ”ل احمد سرور کے تبصرے“ میں ”پیش نظر“ کے زیر عنوان لکھا ہے:

”تبصرہ کیا ہے؟ اس کا دائرہ کار کیا ہے؟ تبصرہ نگار کے فرائض کیا ہیں؟ ان امور کے بارے میں کوئی حتمی بات نہیں کہی جاسکتی۔ اس لیے بھی کہ اس سلسلہ میں ہمارے نقادوں اور دانشوروں نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان میں قطعیت نہیں پائی جاتی۔ تبصرہ دراصل کسی کتاب، جریدہ یا ادب پارہ کا مکمل تنقیدی تعارف ہوتا ہے۔ اس میں مختصر تصنیف کے محاسن و معائب پر روشنی ڈالی جاتی ہے، اہم خصوصیات بیان کی جاتی ہیں اور مصنف کے نقطہ نظر کی وضاحت کی جاتی ہے جس سے اس کے بارے میں ایک عام تاثر قائم کرنے میں مدد ملتی ہے۔ یہ درحقیقت اصل کتاب، رسالہ یا ادب کا قائم مقام ہوتا ہے۔“

اس لحاظ سے دیکھا جائے تو تبصرہ اور تنقید یا مبصر اور نقاد کے عمل کی نوعیت بڑی حد تک مساوی معلوم ہوتی ہے۔ عمدہ اور معیاری تبصرہ وہی شخص کر سکتا ہے جس کا تنقیدی شعور پختہ اور بالیدہ ہو، لیکن اس کے باوجود تبصرہ اور تنقید میں کئی لحاظ سے فرق بھی ہوتا ہے۔ تبصرہ نگار تنقید کے مقررہ اصولوں سے صرف نظر کرتے ہوئے نئی مطبوعہ کتاب پر اپنا مجموعی تاثر پیش کرتا ہے تاکہ شائقین علم و ادب اس کتاب سے متعارف ہو جائیں۔ جب کہ تبصرہ نگار کی طرح ناقد سرسری یا عمومی تعارف نہیں پیش کرتا۔ وہ کسی کتاب یا موضوع وغیرہ کے بارے میں جو کچھ کہتا ہے ٹھوک بجا کر، مدلل اور منضبط انداز میں کہتا ہے۔ نقاد اپنی بات اپنے قائم کردہ

تنقیدی اصولوں کے مد نظر اس طرح کہتا ہے کہ یہ وہ حرف آخریا قوں فعل کی حیثیت رکھتی ہے۔ جب کہ تبصرہ نگار کا طرز اظہار عام طور پر ایسا نہیں ہوتا۔ تنقید اور تبصرہ میں فرق واضح کرنے کے لیے شمس الرحمن فاروقی نے جو نکات بیان کیے ہیں ان میں سے چند حسب ذیل ہیں

”تبصرے اور تنقیدی مضمون میں کیا فرق ہے؟ اس سوال کا جواب طوالت اور اختصار، محدود یا غیر محدود دائرہ کار وغیرہ کے حوالے سے نہیں دیا جاسکتا۔ کیوں کہ ممکن ہے کہ تبصرہ بیس صفحے کا ہو کر بھی تبصرہ ہی رہے اور تنقیدی مضمون دو ہی صفحے کا ہو لیکن تنقید کہلائے۔۔۔ دراصل تبصرے اور تنقیدی مضمون کی روح میں فرق ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ تبصرہ کی ایک مخصوص ہیئت ہوتی ہے، یعنی یہ کہ تبصرہ جس کتاب پر کیا جاتا ہے اس کا نام، مصنف کا نام، پبلشر کا نام، قیمت، صفحات، گٹ اپ وغیرہ تمام تفصیلات اس میں درج ہوتی ہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ تبصرہ نگار کا رویہ نقاد کے رویے سے مختلف ہوتا ہے۔ سب سے پہلے فرق تو یہ ہے کہ تبصرہ نگار کا مخاطب بہت فوری اور سامنے کا قاری ہوتا ہے۔ تبصرہ اس لیے نہیں لکھا جاتا کہ اس دس سال بعد کا قاری پڑھے گا، تبصرہ اس لیے لکھا جاتا ہے کہ جو قاری اس وقت موجود ہے اس کو اس کتاب سے متعارف کیا جائے۔ تنقیدی مضمون کا مخاطب آج کا بھی قاری ہوتا ہے اور کل کا بھی۔ لہذا اس میں ایسے فیصلے اور رائے دینے سے احتراز کیا جاتا ہے جن کی درستگی (درستی) Validity آئندہ زمانے میں مشکوک ہو سکے یا ہو جائے۔۔۔ دوسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ تبصرہ نگار اپنے موضوع کے ساتھ ایک انتہائی ذاتی اور تاثراتی رشتہ رکھتا ہے۔ کتاب پڑھتے وقت اسے اس بات سے زیادہ دلچسپی نہیں ہوتی کہ مصنف کے ذاتی حالات کیا ہیں، وہ کیا محرکات ہیں جنہوں نے اس کتاب کو جنم دیا ہے۔ اس کا تحقق کتاب کے Gestalt سے زیادہ ہوتا ہے، پس منظری تفصیلات سے کم، مثلاً کسی نظم کو پڑھ کر وہ اس کے ذریعے پیدا ہونے والے فوری تاثر کو تبصرہ میں بیان کرتا ہے، لیکن نقاد صرف اس پر بس نہیں کرتا۔ وہ نظم یا مجموعہ کلام کو پڑھ کر اس رشتہ مصنف کی دوسری کتابوں، اس کے ہم عصروں، اس کے ماضی و حال سے بھی قائم کر سکتا ہے۔ تنقید، محرکات و عوامل، اصل الاصول اور تخلیق کی گہرائیوں سے بھی بحث کر سکتی ہے اور کرتی ہے۔ تبصرہ خود کو صرف

تخلیق زیر بحث کے زیر اثر پیدا ہونے والے ذاتی رد عمل تک محدود رکھتا ہے۔ تنقید نگار کی بہت سی شخصیات بہ یک وقت کارفرما ہو سکتی ہیں، مورخ، ماہر نفسیات، عروض داں، فلسفیانہ تجزیہ کار وغیرہ۔ یا اگر یہ سب نہ بھی ہو تو اس کا کم سے کم ایک مخصوص نقطہ نظر ہوتا ہے جسے ایک فکری نقطہ اور استدلال کی پشت پناہی حاصل ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف تبصرہ استدلال Argument کے ذریعہ کوئی نظریہ نہیں خلق کرتا بلکہ کسی بنے بنائے نظریہ یا نقطہ نظر کی روشنی میں کسی مخصوص کتاب کا جائزہ دیتا ہے۔“

ظ۔ انصاری نے بھی تبصرہ اور تنقید کو واضح کیا ہے۔ وہ مسٹر سوزنٹن (Frank Swinnerton) کے حوالے سے لکھتے ہیں:

”وہی تصنیف جسے تنقید نگار انسانی روح کے اظہار کی حیثیت سے دیکھتا ہے، تبصرہ نگار کے سامنے آتی ہے تو اس کا کام ہو گا دنیا کو آگاہ کرنا کہ آیا یہ کتاب بحیثیت تصنیف فوری اور پنی تلی خوبی رکھتی ہے یا نہیں۔ ناقد ایک فلسفی ہے۔ تبصرہ نگار وہ ہے جو ہاتھ سے ترازو پکڑے بیٹھا ہے۔“

مذکورہ قیاز کی مزید وضاحت کے طور پر ظ۔ انصاری کا کہنا ہے:

”تنقید یہ فرض کر کے نکھی جاتی ہے کہ ہماری طرح اوروں نے بھی فداں تصنیف یا فداں مصنف کا مطالعہ کر رکھا ہے، تعارفی کلمات یا حوالوں کی ضرورت نہیں، لیکن تبصرہ نگار کو پہلے یہ ماننا پڑتا ہے کہ ابھی یہ تصنیف اوروں کے مطالعے میں نہیں آئی۔ اس لیے موضوع، متن، اسٹائل اور دوسری تفصیلات سے آگاہی دنیا بھی اس کے فرائض میں شامل ہے۔“

ایک اور فرق کی وضاحت میں ظ۔ انصاری لکھتے ہیں:

”سکڑے تو تبصرہ پھیلے تو تنقیدی مقالہ، یہ ایک اہم نکتہ ہے۔ اور دوسرا نکتہ اسی کے ساتھ یہ کہ تبصرے میں تبصرہ نگار خود کو اتنا ہی نمایاں کرے جتنا کتاب کے تعارف کے لیے اور اس کی چھان بین، ناپ تول، جانچ پڑتال یا یوں کہیے کہ مرتبان پر قیمت وغیرہ کا لیبل لگانے کے لیے لازم ہے۔ اس سے زیادہ علمیت بگھارنا، ہائی کورٹ کا واحد جج بن کر بیٹھنا، مصنف کی رہنمائی کی خاطر حوالوں اور بیانات کا پورا

دفتر کھولنا اور تبصرے کے بہانے اپنی اطلاعات اور تاثرات کی پوتھی پھینکا دینا، تنقیدی مقالوں کے لیے چھوڑ دینا مناسب ہے۔“

تبصرہ اور تنقید کا فرق واضح کرنے کے لیے یوسف سرمست نے ایک اور نکتہ پیش کیا ہے ”تبصرہ اور تنقید میں یہی فرق ہے کہ تبصرہ نگار صرف ہیرے کی نشاندہی کرتا ہے، تنقید نگار اس کا حجم، اس کا رنگ اور اس کی تراش خراش دیکھ کر اس کا درجہ متعین کرتا ہے۔ اس کی قدر و قیمت کی وضاحت کرتا ہے۔ تبصرہ نگار کا کام ابتدائی ہوتا ہے، جب کہ تنقید نگار کا کام انتہائی ہوتا ہے۔“

متذکرہ بالا اقتباسات سے فن تبصرہ نگاری کے بہت سارے گوشے وا ہوتے ہیں اور ان تمام نکات کو مد نظر رکھتے ہوئے اگر تبصرے تحریر کیے جائیں تو ایک عمدہ مثال یا صحت مند روایت قائم کی جاسکتی ہے۔ مبصرین عام طور پر تبصرہ کرتے ہوئے ایسے رسمی جملے اور سطحی باتیں لکھ دیتے ہیں کہ کسی بھی تخلیق کار کا نام اگر کسی بھی تبصرے کی پیشانی پر لکھ دیا جائے تو اس سے کوئی خاص فرق محسوس نہیں ہوتا۔ اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو یہ بظاہر آسان لیکن باطن نہایت مشکل فن ہے۔

ان مباحث کے علاوہ ہمارے ناقدین کے درمیان گاہے بگاہے یہ بحث بھی اٹھتی رہی ہے کہ آیا تبصرہ فن ہے یا شغل؟ چوں کہ کسی بھی تخلیق پر تبصرہ کرنا بظاہر بہت آسان معلوم ہوتا ہے۔ کیوں کہ اس میں کسی بھی تخلیق کو دیکھنے اور پرکھنے کے بعد اپنی رائے سرسری طور پر ظاہر کر دینی ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں تبصرے عام طور پر زیادہ طویل نہیں ہوتے اس لیے بھی چند الفاظ یا سطور رقم کر دینا بظاہر کوئی مشکل کام نہیں نظر آتا۔ انہیں آسانیوں کے مد نظر بعض ناقدین نے اسے فن کی حیثیت سے تسلیم کرنے میں پیش و پیش سے کام لیا ہے اور اسے ایک ”شغل“ یا ”مشت“ کا نام دیا ہے۔ لیکن بیشتر ناقدین نے اسے شغل یا مشت کے بجائے باضابطہ فن کی حیثیت سے تسلیم کیا ہے۔ آئیے اس ضمن میں ہمارے ناقدین کیا کہتے ہیں، اس کا مفصل جائزہ یہ جائے۔ سب سے پہلے شمس الرحمن فاروقی کی رائے ملاحظہ ہو، وہ کہتے ہیں:

”تبصرے کے بارے میں چھان بین کے کئی پہلو ہو سکتے ہیں۔ اخلاقی، مکتی، علمی، ... مکتبی چھان بین میں کچھ اس طرح کے سوالوں سے بات شروع ہوگی۔ تبصرہ فن یا مشت یعنی Art ہے Skill دوسرے الفاظ میں کیا تبصرہ نگار بھی شاعری کی طرح تلمیذ الرحمن ہوتا ہے یا مشت مزاولت کے بل بوتے پر ہر شخص تبصرہ نگار بن سکتا ہے۔“

شمس الرحمن فاروقی نے تبصرہ نگاری کے فن پر گفتگو کرتے ہوئے صرف یہ سوالات قائم کئے ہیں۔ کہ آیا تبصرہ نگاری فن ہے یا مشق؟ مگر انہوں نے اس کا کوئی مفصل جواب نہیں دیا ہے۔ ہاں آگے چل کر اس ضمن میں ایک عندیہ ضرور دیا ہے جس سے واضح ہوتا ہے کہ تبصرہ محض ایک شغل یا مشق نہیں یا اشتہاری نوعیت کی کوئی چیز نہیں بلکہ ایک سنجیدہ اور علمی نوعیت کا فن ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

”کچھ دن ہوئے ایک معروف شاعر نے اپنے دیوان کے دیباچے میں لکھا کہ تبصرے کی نوعیت محض اشتہاری ہی ہوتی ہے۔ اس افسوسناک نظریہ پر جتن بھی مانتا کیا جائے کم ہوگا۔ لیکن حقیقت اپنی جگہ برقرار رہتی ہے کہ ادبی برادری کا ایک بڑا اور سنجیدہ طبقہ تبصرے کے اخلاقی مسائل سے اس درجہ بے خبر ہے کہ وہ اسے محض ایک جانب دارانہ تقریب سمجھتا ہے۔ بدلتقریب تو پھر بھی کتاب کے بارے میں کچھ نہ کچھ معلومات حاصل کر کے ہی لکھی جاتی تھی۔ لیکن اشتہار کی عبارت بنانے والے کو تو کثر یہ بھی خبر نہیں ہوتی کہ وہ کس چیز کی تعریف کر رہا ہے۔“

ان سطور سے یہ واضح ہوتا ہے کہ تبصرہ کوئی شغل یا مشق نہیں ہے بلکہ باضابطہ ایک فن ہے۔ اس کے اپنے اصول و ضوابط ہیں۔ اس کی ایک خاص ہیئت ہوتی ہے، اس کے کچھ تقاضے ہوتے ہیں، جنہیں پورا کرنا مہتمم کی، ہم ذمہ داری ہوتی ہے۔ اس ضمن میں نگلی رائے کلیم الدین احمد کی مدح فرمائیں۔

”تبصرہ ایک فن ہے اور فن تنقید کی ایک شاخ ہے۔ اردو میں فن تنقید، اس کے اصول و اغراض و مقاصد سے صحیح واقفیت نہیں۔ اسی وجہ سے اردو تبصرہ نگار میدان تبصرہ میں کوئی نمایاں کامیابی حاصل نہیں کر سکتے اور اسے فنی حیثیت سے نہیں برت سکتے۔“

مذکورہ بالا اقتباس میں کلیم الدین احمد نے تبصرہ نگاری کو فن تنقید کی ایک شاخ بتایا ہے اور یہ الزام عائد کیا ہے کہ اردو والوں کو فن تنقید اور فن تبصرہ سے واقفیت نہیں، لیکن خود انہوں نے بھی تبصرہ نگاری کے فن پر کچھ بھی نہیں کہا ہے۔ ان کے اس اقتباس سے صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ تبصرہ نگاری فن تنقید کی ایک شاخ ہے، وہ آگے مزید لکھتے ہیں:

”اردو میں غالباً سب سے پہلے عبدالحق صاحب نے کچھ فن تبصرہ کی اہمیت کو سمجھا اور اسے خامیوں سے پاک کرنے کی کوشش کی۔“

کلیم الدین احمد کے اس قول سے بھی واضح ہوتا ہے کہ تبصرہ نگاری ایک فن ہے، کوئی شغل یا مشق

نہیں۔ اب اس ضمن میں ہارون ایوب کی رائے ملاحظہ فرمائیے

”لوگ تبصرہ نگاری کے فن سے ابھی تک ناواقف ہیں۔ ڈاکٹر شمیم حنفی صاحب نے سے فن کہنے کے بجائے شغل شاید اسی سے کہا ہے۔ وہ ڈاکٹر ظ۔ انصاری کی کتاب ”کتب شنی“ پر تبصرہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں۔“
تبصرہ نگاری کا شغل بہت سی آسانیاں رکھتا ہے۔ مثلاً یہ کہ اس کے لیے کسی کتاب کا باقاعدہ مطالعہ چنداں ضروری نہیں ہے۔“ ۹

مذکورہ بالا اقتباسات کی روشنی میں یہ واضح ہو جاتا ہے کہ بیشتر ناقدین اسے فن کا درجہ دینے پر مصر ہیں۔ ظاہری طور پر اس کی آسانیوں کے مد نظر اسے مشق یا شغل کا نام دے کر، اس کے فن ہونے پر سوالیہ نشان ضرور لگایا گیا ہے لیکن غور سے دیکھا جائے اور دیگر فنون سے موازنہ کیا جائے تو پتا چر یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ تبصرہ نگاری باضابطہ ایک فن کی حیثیت رکھتی ہے۔ مولانا حالی سے لے کر کلیم امین احمد تک اور شمس الرحمن فاروقی سے لے کر موجودہ دور کے بیشتر ناقدین نے اسے فن ہی کی حیثیت سے تسلیم کیا ہے۔

لہذا گزشتہ صفحات میں پیش کی گئی آرا سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ تبصرہ نگاری ایک سنجیدہ عملی ریاضت ہے۔ اپنی طواست اور حدود کار کے لحاظ سے تبصرہ، نہ تو تقریظ ہوتا ہے اور نہ ہی تعارف و جائزہ۔ یہ تنقیدی مقالہ بھی نہیں ہوتا۔ بلکہ اس میں ان تمام اصناف کی خفیف و نمایاں جھلکیاں شامل ہوتی ہیں۔ ان جھلکیوں کو ایک اچھا تبصرہ نگار اپنے مزاج یا زیر تبصرہ تحریر کے تقاضوں کے مطابق خفیف و نمایاں کرتا ہے۔ اس مرحلے میں اسے دقت نظر اور قوت فیصلہ کی پے درپے آزمائشوں سے بھی دوچار ہونا پڑتا ہے۔ اخذ و ترک کے اس مرحلے سے عہدہ برآ ہونے اور تفصیل و اختصار کو ایک دوسرے سے ہم آہنگ رکھنے کا یہ کام تلوار کی دھار پر چلنے کے مترادف ہے۔ لہذا ایک کامیاب تبصرہ نگار کے لیے ان تمام اوصاف سے متصف ہونا لازمی ہے، ورنہ وہ اپنے موضوع کے ساتھ انصاف نہیں کر سکے گا۔

اس بحث کے بعد اب تبصرے کی ہیئت کے متعلق چند معروضات پیش خدمت ہیں۔ کسی صنف کے فنی مطالعہ میں سب سے پہلے سابقہ ہمیں ہیئت سے پڑتا ہے۔ ہیئت کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ اول ظاہری، دوم باطنی۔ ظاہری ہیئت کو صنف کی طوالت، اختصار یا حجم کہہ سکتے ہیں۔ جب کہ باطنی ہیئت میں فنی اصول و ضوابط بنیادی کسوٹی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تبصرے کی طوالت کیا ہو؟ تبصرہ کتنے الفاظ پر مبنی ہوں؟ اس ضمن میں ڈاکٹر ضیاء الدین انصاری کی یہ رائے ملاحظہ ہو:

”تبصرے کی طوالت کے بارے میں بھی کوئی حتمی معیار قائم نہیں کیا جاسکتا

البتہ ایک عام خیال یہ ہے کہ تبصرہ کی ضخامت زیر تبصرہ کتاب یا ادب پارے کی مجموعی ضخامت کی ایک فیصد ہونی چاہیے۔ چنانچہ انسائیکلو پیڈیا آف لٹریچر اینڈ انٹرمیشن سائنس کا کہنا ہے کہ Condensation can be up to about 1% of the words in original works. The evaluation (criticism), selection and organization involved in preparing the review gives it its strong feature as well as its brevity. (Vol.29, page 245) لیکن یہ بات بھی آخری اور قطعی نہیں ہے۔ اصل تبصرہ کی طوالت کا انحصار کتاب کے معیار، مباحث کی افادیت و معنویت، متن کی صداقت اور بیان کے اسلوب پر ہوتا ہے۔“

مذکورہ بالا اقتباس سے یہ ظاہر ہے کہ تبصرے کی ہیئت کے بارے میں اب تک کوئی متفقہ بات سامنے نہیں آئی ہے۔ مختلف مبصرین کے متعدد تبصروں کے مطالعے کے بعد جو نقشہ سامنے آتا ہے اس کی بنیاد پر تبصرے کی ہیئت کا خاکہ یوں مرتب کیا جاسکتا ہے مثلاً: (۱) کتاب کا تعارف، (۲) تنقیدی جائزہ، (۳) خلاصہ و سفارش اور (۴) کتاب کی مصوری تفصیل وغیرہ۔

مولانا حالی سے لے کر تاحال تبصروں کے مطالعے کے بعد جو نکات و جہات سامنے آئے وہ یہ کہ اب تک فن تبصرہ نگاری کا کوئی متفقہ اور مسلمہ اصول وضع نہیں ہو سکا ہے۔ خواہ وہ ہیئت و اسلوب کا مسئلہ ہو یا طوالت و تنقیدی جہات کا معاملہ مثلاً، حالی کے بعد مہدی افادی نے جو تبصرہ تحریر کیے ہیں وہ طوالت کے اعتبار سے دیگر ہم عصر مبصرین کے تبصروں کی بہ نسبت بہت طویل ہیں اور متین و سنجیدہ اسلوب کی پیروی کرنے کے بجائے ان میں انش پر دازی یا ریزہ خیالی کے عناصر حاوی نظر آتے ہیں۔ ان کے برعکس علامہ نیاز فتح پوری نے بہت مختصر تبصرے تحریر کیے ہیں اور ان کے بیشتر تبصرے دس سے پندرہ سطور پر مشتمل ہیں۔ مگر دوران تبصرہ جن سرگراہیوں کا اظہار کیا ہے وہ نپہ تلی، قلیل قدر اور قول و فعل کی مانند ہیں۔ اسی طرح قاضی عبدالودود اور گیان چند جین نے ۷۰، ۶۰ صفحات یا اس سے زائد صفحات پر محیط تحقیقی نوعیت کے تبصرے قلمبند کیے ہیں، جنہیں بیشتر قارئین کے لیے ایک نشست میں پڑھنا بھی شاید ممکن نہیں۔ اس طوالت کے باوجود ان تبصروں میں تبصرے کے تمام اصول و ضوابط کی پیروی نہیں ہو سکی ہے۔ آل احمد سرور اور اسلوب احمد انصاری کے بعض تبصرے ایسے ہیں جو بہت طویل ہیں اور تنقیدی مضمون سے زیادہ مشابہت رکھتے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ یہ تبصرے تنقیدی مضامین کے مجموعوں اور تبصروں کے انتخاب دونوں میں شامل ہیں۔ گویا خود مبصرین یا ناقدین التباس کا شکار نظر آتے

ہیں۔ یہ صورت حال مولوی عبدالحق کے یہاں بھی پائی جاتی ہے۔ ”تنقیدات عبدالحق“ اور ”ادبی تبصرے“ دونوں مجموعوں میں کئی مضامین ایسے ہیں جو اول الذکر میں بطور تنقیدی مضامین شامل ہیں تو ثانی الذکر میں بحیثیت تبصرہ۔ الغرض یہ کہ اس ضمن میں کسی واضح نقطہ نظر یا متفقہ اصول و ضوابط کا فقدان نظر آتا ہے۔ اس انتشار اور پراگندگی کے باوجود اردو تبصرہ نگاری کی تاریخ میں ایسے تبصروں کی بھی کمی نہیں جو اسلوب کے اعتبار سے سنجیدہ اور متین، طوالت کے اعتبار سے متوازن اور معتدس ہیں اور ان میں تبصرے کے بیشتر اصول و ضوابط کی پیروی کرنے کی حتی المقدور کوشش بھی کی گئی ہے، جس کے باعث ان تمام تبصروں میں کئی لحاظ سے ربط اور ہم آہنگی کے عناصر ملتے ہیں۔

یوں تو معیاری اور غیر معیاری، جانب دار اور غیر جانب دار تبصروں کا چلن اردو میں روز اول سے ہی رہا ہے، مگر مختلف ادبی رسائل و مبصرین کے تبصروں پر ایک طرّانہ نگاہ ڈالنے کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ عہد حالی سے لے کر اتنی اور توڑے کی دہائی تک کے تبصروں میں حق گوئی، غیر جانب داری اور منصفانہ رویہ کا پلہ بھاری تھا۔ لیکن ۹۰-۱۹۸۵ء کے بعد کے تبصروں کے معیار میں نسبتاً زیادہ تنزل آنے لگا۔ شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ پہلے ۷۰ء سے ادیب و شعرا ایک مقدس مشن کے طور پر شعر و ادب سے وابستہ ہوتے تھے، مگر رفتہ رفتہ اس جذبے میں کمی آتی گئی۔ خصوصاً ۱۹۹۰ء کے بعد عالمی نظام میں آئی اچانک تبدیلی نے طرز زندگی کو یکسر بدل کر رکھ دیا۔ روحانیت اور روایت سے وابستگی اب ازکار رفتہ سمجھی جانے لگی ہے۔ مادیت پرستی کے اس دور میں شعر و ادب سے وابستگی اب مشن کے بجائے پر موشن، عہدے کے حصول یا بیڈگری حاصل کرنے کا ذریعہ بن گئی ہے۔ ایسے ماحول میں اگر تبصروں کے معیار میں بھی تنزل آیا تو یہ کوئی حیرت کی بات نہیں۔ اس کا وجود سرے سے ختم بھی نہیں ہوا ہے لیکن اس کی تعداد میں ایک نمایاں کمی ضرور محسوس کی جانے لگی ہے۔ واضح رہے کہ عمدہ اور معیاری تبصروں کے لیے تصانیف یا فن پاروں کا بھی عمدہ اور معیاری ہونا ضروری ہے۔ کیوں کہ بقول مہدی افادی: ”قاعدہ ہے لفافہ اچھا ہوتا ہے تو ملفوف کو اس سے زیادہ اچھا ہونا چاہیے۔“ موجودہ دور میں شاید اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ملفوف یعنی تصانیف کی ایک اچھی خاصی تعداد ایسی آرہی ہے جنہیں معیار کے لحاظ سے تشفی بخش نہیں کہا جاسکتا۔ ظاہر ہے ایسے ماحول میں اچھے لفافوں یعنی عمدہ تبصروں کی توقع نہیں کی جاسکتی۔

دور حاضر کے بیشتر رسائل میں جو تبصرے شائع ہو رہے ہیں وہ جانب داری، رعایت، مروت، مصلحت اور بے جا مداحی یا مبالغہ آرائی کے عناصر سے پاک نہیں ہیں۔ اس افسوسناک صورت حال پر قابو پانے کے لیے یہ ضروری ہے کہ مبصر علمی اعتبار سے مصنف سے اعلیٰ یا برتر ہو یا کم از کم اس کے ہم پلہ ضرور ہو۔ موجودہ دور میں ایسے تبصروں کی کمی نہیں جن کے مبصرین کئی لحاظ سے مصنفین سے فروتر ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے ایسی

صورت میں تبصرے کے ساتھ مکمل طور پر انصاف نہیں کیا جاسکتا۔

تبصرہ نگاری کے ضمن میں یہ امر ملحوظ رہے کہ اس کا سب سے پہلا اور اہم اصول حق گوئی اور غیر جانب داری ہے۔ دوران تبصرہ کسی بھی قسم کی جانب داری، رعایت و مروت یا مصلحت کی کوئی گنجائش نہیں ہوتی۔ لیکن آج ایسے تبصرے اب خال خال ہی نظر آتے ہیں جن میں دیانت داری ہوتی ہو اور رعایت و مروت یا مصلحت سے اوپر اٹھ کر واضح و ردو ٹوک انداز میں فن پارے سے متعلق گفتگو کی جاتی ہو۔ بلکہ اس کے برعکس بے جا مدحی یا پھر طنز و تمسخر کے عن صریحہ حاوی ہوتے ہیں۔ خبر ہے کہ ملکی اعتبار سے ایسے تبصرے بے وقعت ہوتے ہیں۔

ان مباحث اور مسائل کے پیش نظر اردو تبصرہ نگاری کے معیار و وقار کو بلند بالا رکھنے کے لیے ضروری ہے کہ علم و ادب سے وابستہ حضرات اس جانب سنجیدگی سے توجہ فرمائیں اور دوران تبصرہ حق گوئی، دیانت داری اور غیر جانب داری کے اصولوں پر سختی سے عمل کریں۔ علاوہ ازیں حسن و قبح کے بیان میں سنجیدہ، متین و شائستہ اسلوب کی پیروی بھی نہایت لازمی ہے۔ اگر ان مذکورہ اصول و ضوابط کے پیش نظر تبصرے قلم بند کیے جائیں تو یہ عمل بیک وقت قارئین، مصنفین، علم و ادب کے معیار اور خود مبصر کے لیے بھی نیک فال ثابت ہوگا۔

حوالہ جات:

۱۔ شعر، غیر شعر اور نثر، شمس رحمن فروقی، ص ۲۲۶ تا ۲۲۷

۲۔ کتاب شناسی، ظ۔ انصاری، صفحہ ۴۵

۳۔ کتاب شناسی، صفحہ ۴۶

۴۔ کتاب شناسی، صفحہ ۴۶

۵۔ ادب نقد حیات، یوسف سرمست، ناشر آل انڈیا اردو ریسرچ، اسکالر کونسل، حیدر آباد، ۱۹۹۶ء، صفحہ ۱۶۹

۶۔ شعر، غیر شعر اور نثر، صفحہ ۲۲۱

۷۔ شعر، غیر شعر اور نثر، صفحہ ۲۲۲

۸۔ اردو تنقید پر ایک نظر، کلیم الدین احمد، صفحہ ۳۲۶

۹۔ اردو تنقید پر ایک نظر، کلیم الدین احمد، صفحہ ۳۲۸

۱۰۔ دفتر جنون، ہارون ایوب، ناشر ہارون ایوب، ۱۹۹۴ء، صفحہ ۱۰

۱۱۔ آل احمد سرور کے تبصرے: ڈاکٹر محمد ضیاء الدین انصاری، ناشر خدا بخش اور نیشنل پبلک لائبریری،

پٹنہ، ۲۰۰۳ء، صفحہ ۳۶۲

سید سلیم احمد سلیم

○ ڈاکٹر ہانسیم

میرٹھ نہ صرف جدوجہد آزادی میں بے مثال خدمات انجام دینے کے لیے مشہور ہے بلکہ علمی و ادبی میدان میں بھی ناقابل فراموش خدمات سرانجام دینے میں نمایاں مقام رکھتا ہے۔ سر زمین میرٹھ کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ اردو زبان کی ابتدا و ارتقا کی تاریخ سے لے کر آج کی تاریخ تک بے مثل اور یگانہ روزگار علمی و ادبی، تاریخی و صحافتی نیز آزادی کے متوالے اور جیالے وقتاً فوقتاً رونما ہوتے رہے اور دنیائے اردو کی تاریخ پر مسلم الثبوت بن کر چھائے رہے۔ تاریخی اعتبار سے میرٹھ کو جو مقام حاصل ہے وہ علمی اور ادبی اعتبار سے بھی مقدم بلند و بالا ہے۔ اس زرخیز خطے میں ایک سے ایک جواہر پارے اپنی تابانی، چمک، اپنی علمی لیاقت کے جوہر دکھاتے رہے اور آسمان کو سورج بن کر کائنات اردو ادب کو روشن کرتے رہے۔

سلیم احمد بھی میرٹھ کے ان فرزندوں میں سے ہیں جنہوں نے اپنی علمی قوت سے اردو ادب کو منور کیا اور ادبی حلقوں میں ہر دلعزیز اور محبوب رہے۔ سلیم احمد قابل ذکر صحافی، کالم نگار، بے باک نقاد، ڈراما نگار و منفرد لب و لہجے کے شاعر ہیں۔ نومبر ۱۹۷۷ء کو بارہ بنکی میں ایک زمیندار گھرانے میں پیدا ہوئے۔ والد محترم جناب شرافت علی تھے۔ نام و کام کا اثر ان کی شخصیت پر نمایاں تھا۔ سلیم احمد کہتے ہیں۔

یہ نرمی جو تھی ان کے کردار کی تھی

وہ سختی جو تھی اک زمیندار کی تھی

سلیم احمد نے ابتدائی تعلیم گھر پر حاصل کرنے کے بعد فیض عام انٹر کالج اور میرٹھ کالج سے تعلیم حاصل کی۔ دوران تعلیم ان کے حلقہ یاراں میں وہ شخصیتیں شامل تھیں جنہوں نے اردو ادب کی بے پناہ خدمت کی اور تاریخ ادب میں اپنا نام محفوظ کیا۔ ان لوگوں میں ڈاکٹر جمیل جالبی، انتظار حسین، امید فاضلی، حشمت نجمی، انوار عالم صدیقی، اختر عالم صدیقی، اختر حسین بزمی، وغیرہ شامل تھے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی سے گہرے تعلقات تھے۔ دونوں ساتھ ساتھ میرٹھ میں گھومتے پھرتے تھے۔ ان کے استاد پروفیسر کرار حسین اور پروفیسر

رزمی صدیقی تھے جو میرٹھ کالج میں پڑھاتے تھے۔ پروفیسر حسن عسکری سے سلیم احمد بہت متاثر تھے۔ دوران تعلیم میرٹھ میں ہی ان سے ملاقات ہوئی تھی۔ ان کے نظریات اور خیالات کا سلیم احمد پر بہت گہرا اثر ہو۔ سلیم احمد نے شاعری کا آغاز ۱۹۴۲ء میں کیا۔ دستور کے مطابق پہلے غزلیں لکھیں، بعد میں دوسری صنفِ سخن پر طبع آزمائی کی۔ غزلیات کا پہلا مجموعہ ۱۹۶۶ء ”بیاض“ منظر عام پر آیا۔ ”نئی نظم“، ”پورا آدمی“، ”مضاہین کا مجموعہ ۱۹۶۲ء۔ ”غائب کون؟“، ۱۹۷۱ء، ”ادھوری جدیدیت“ (مضامین) ۱۹۷۷ء، ”اقبال ایک شاعر و تنقید“ ۱۹۷۸ء، ”محمد حسن عسکری .. انسان یا آدمی“ (تنقید) ۱۹۸۲ء، ”اکائی (شعری مجموعہ) ۱۹۸۲ء، ”چراغِ نیم شب“ (غزلیات) ۱۹۸۵ء، ”مشرقی منظومات“ ۱۹۸۹ء، ”نئی شاعری نامعقول شاعری“، ”ادبی اقدار“ وغیرہ ان کی تصانیف ہیں۔

سلیم احمد کی ابتدائی شاعری میں رومانی عنصر غالب ہے۔ اس کے بعد انہوں نے اقبال کا اثر قبول کیا۔ شاعری میں صالح اقدار اور زندگی کی مثبت قدروں کی ترجمانی کی۔ ان کی شاعری میں حقائق زیست بے نقاب ہوتے ہیں۔ انسانی فطرت کی حسین و جمیل تصویر کشی سامنے آتی ہے۔ یہ وہ شاعر ہیں جن کے یہاں پاکیزہ فکر و خیالات کے سوتے پھوٹتے ہیں، جن کا تعلق حقیقی زندگی سے ہوتا ہے۔ ان کی شاعری ہم اور فکر انگیز ہے۔ انہوں نے اردو کے بڑے شاعر میر، حسرت، فرق، سودا، آتش، یگانہ کا اثر قبول کیا۔ یہی وہ سرچشمے تھے جس سے سلیم احمد کی شاعری نے فیض حاصل کیا اور کلاسیکی غزلوں سے رشتہ قائم رکھنے کی کوشش کی۔ آراؤش سرود ستار کا ذوق نہ ہونا، عاشقی میں خوار پھرنا، درویشی، رندی اور قلندری اختیار کرنا، جیل میں چکی چھانا، غم و الم کو قبول کرنا، نڈر و بے باک ہونا۔ ان قدروں کو ان شاعروں سے جانا۔ کلاسیکی رویوں کو اپنا کر سلیم احمد شاعری میں شخصیت، جذبات و احساسات اور منظر فطرت کے اظہار میں رومانی کیفیت کے مقابلے انسانی زندگی میں اعلیٰ اقدار و معیار پر زور دیتے ہیں۔

سلیم احمد مزاج رومانی وضعاً کلاسیکی اور فکری لحاظ سے عینیت پسند تھے۔ بچپن کی تربیت مذہبی، حوال میں ہوئی تھی۔ اس لیے اعلیٰ اقدار و معیارات پاس وضع اور کلاسیکی رکھ رکھاؤ خاندانی ورثہ میں ملا تھا۔ پاکستان بننے کے بعد جو حالات گزرے اس نے سلیم احمد کو بہت متاثر کیا۔ ان کے نظریات اور فکر کو جھنجھوڑ ڈالا۔ معاشرے کی اصلاح کے لیے انہوں نے اپنے قلم کو مضبوطی سے پکڑا۔ جب معاشرے سے شاعر کی لڑائی ٹھن جائے تو اس ماحول میں شاعر طنز و مزاح سے کام لیتا ہے۔ سلیم احمد نے بھی طنز کا سہارا لے کر موجودہ حالات پر طنز کیے

حال تجھ سے چھپا نہیں میرا
اے مرے عکس میرے آئینہ دار

تجھ کو معلوم ہے کہ ہم دونوں
اپنی حالت سے چاہتے ہیں فرار
روح میں کھل گئی ہے بے کیفی
اور اعصاب پر تھکن ہے سوار
کھینچ رہی ہیں رگیں تشنج سے
دکھ رہا ہے بدن کا اک اک تار

سلیم احمد کے نزدیک فرد کی ذات اہم تر ہے۔ فرد کی تربیت سے ہی معاشرے میں اصلاح یا انقلاب پیدا کیا جاسکتا ہے۔ سلیم احمد کی شاعری سماجی شعور کی آئینہ دار ہے۔ ان کا کمال یہ ہے کہ عام بات جو روزمرہ زندگی میں بھی تھسی پٹی ہوتی ہے اپنے تجربات سے اُسے غزل کا پیکر عطا کر دیتے ہیں۔

دل حسن کو دان دے رہا ہوں
گاہک کو دکان دے رہا ہوں
میں غم کو بسا رہا ہوں دل میں
بے گھر کو مکان دے رہا ہوں
رکھو جو لحاظ مصلحت کا!
کیا کوئی بیان دے رہا ہوں

سلیم احمد نے ان اشعار میں حسن و عشق کے روایتی تعلقات کو تا جرات لفظیات میں پیش کر کے جو طنزیہ صورت پیدا کی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ پہلے شعر میں پاکستان میں مہاجرانہ زندگی پر طنز کیا، پھر قدری زوال کی طرف اشارہ ہے۔ وہ غم جو کبھی اہل دل کا سرمایہ تھا آج بے گھر ہو گیا ہے۔ تیسرے شعر میں سیاسی رہنماؤں پر طنز کیا ہے۔ سلیم احمد نے مختلف تجربات کو یکجا کر کے شاعری کے کینوس کو وسیع سے وسیع تر کیا۔ اپنے عہد کے مواد کو پیش کرنے کی بھرپور کوشش کی اور ایک نیا اسلوب اپنایا، جو زبان استعمال کی وہ روزمرہ کی عوامی زبان ہے۔ عوامی کہاووتوں اور محاوروں کا بھی سہارا لیتے ہیں۔

زچگی فکر کے گھر میں ہو تو دایہ نہ ملے
قصہ جذبات کی کھوا میں تو نشتر کھٹل
بال ادراک کے بڑھ جائے تو حجام کا کال
کپڑے احساس کے پھٹ جائیں تو سوزن میں خلل

ہو رہی ہے متاعِ دلِ نیلام
 بولی چھوٹے گی جانے کس کے نام
 تجھ کو چاہا تو شاعری بھی کی
 آم کے آم گتھلیوں کے دام
 گاتھتے ہیں پھنپھنے ہوئے جذبات
 ہو کے سید بنے سلیم چمار

تجربات کو فروغ دینے کا کام تو قدیم کلاسیکی شاعروں بالخصوص مکھنؤ کے شعرا نے بہت کیا۔ لیکن سلیم احمد کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے سنجیدہ اور غیر سنجیدہ اعلیٰ و ادنیٰ کے امتزاج سے ایک نیا سلوب تیار کیا۔ یہ اسلوب جدید نئی آگہی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

غزلوں میں جذبات کے بجائے رویوں پر زور ملتا ہے۔ احساسات پر اقدار کی فوقیت ہے۔ ذہن کے فکری تفاعل اور عینیت پسندی کے باعث وہ اپنے عہد کے تضادات کو گرفت میں لینے پر قدرت رکھتے ہیں۔ اقدار کے زوال کے احساسات کو پیش کرنے میں جو ترش و تلخ لہجہ اختیار کیا۔ اسی نے تو جیسے شاعری کا رخ ہی بدل دیا۔ اس لہجے کے ذریعے نئے نئے معانی کا اظہار کیا۔ سلیم احمد کی غزلیں مختلف انداز، لہجے، تیور اور رنگ میں نظر آتی ہیں۔ ”بیاض“ میں کچھ اور تو ”اکائی“ میں کچھ اور ہی رنگ کی غزلیں موجود ہیں۔ ”چراغ نیم شب“ کی غزلوں میں انہوں نے اپنا منفرد لہجہ اپنایا۔ وہ کسی ایک ہی رنگ و لہجے میں غزل نہیں کہتے بلکہ مختلف موضوعات، جذبہ و احساسات کو غزل کے تنگ میں ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی غزلوں میں ان کی شخصیت کی چھاپ صاف نظر آتی ہے۔

دل زندہ کی جتنی داستانیں ہیں ہماری ہیں
 کتابِ عشق میں شامل ہیں جتنے باب اپنے ہیں

اس نے کہا سلیم ابھی پیار مت جتاؤ
 مہکیں گے خود ہی پھول انہیں عطر مت لگاؤ

میں ہم، یہ رات کوئی جاوداں نہیں
 جلدی سلیم پیار کرو وقت مت گنواؤ

یہ اشعار مضمون آفرینی، فنی پختگی کا ثبوت ہیں۔

سلیم احمد کی شاعری میں احساس فتح اور حوصلہ نظر آتا ہے۔ اس احساس شکست اور حوصلے کے امتزاج سے وہ معروضیت کو اپناتے ہیں۔ سلیم کو یہ معروضیت اختیار کرنے میں بہت وقت لگا ورنہ وہ خود سے جنگ کرنی پڑی۔ کیوں کہ معروضیت کا ایک پہلو اشیاء ہوتا ہے اور اشیاء کو اپنے سے الگ کرنا ہر انسان کے بس کی بات نہیں

تجھے میں اپنی محبت سے ہٹ کے دیکھ سکوں
یہاں تک آنے میں مجھ کو کئی زمانے لگے

سینے میں وہ کچھ اور تھا لفظوں میں ہے کچھ اور
غم کے کئی انداز بیاں میں نہیں ملتے

سلیم قرب سے بھی تشنگی نہیں مٹتی
یہ بات ساحل و دریا نے مجھ کو سمجھائی ہے

معروضی نظریات جو خود کا محاسبہ کرتے ہیں اس میں اپنی ذات شامل ہوتی ہے تو بات کہنے میں بھی کچھ ٹھہراؤ و تلخی اور طنز میں بھی کمی آتی ہے۔ سلیم احمد کی غزلوں میں بھی بعد میں یہ تلخی و طنز میں کمی نظر آتی ہے

نکل گئے ہیں جو بادل برسنے والے تھے
یہ شہر آب کو ترے گا چشم تر کے بغیر
کوئی نہیں جو پتہ دے دلوں کی حالت کا
کہ سارے شہر کے اخبار ہیں خبر کے بغیر

انسانوں سے ناامید ہونے کے بعد سلیم احمد نے فطرت کی طرف عکاسی کی۔ معاشرے کی بے راہ روی سے مایوس سلیم احمد زندگی سے مایوس نہیں ہوئے۔ وہ معاشرت سے فطرت کی طرف بڑھتے ہیں۔ زمین، سورج، چاند، درخت وغیرہ نئی معنویت کے ساتھ شاعری میں پیش کرتے ہیں۔ نیا جامہ پہنا کر نئی صورت اختیار کر دیتے ہیں۔

یہ ترے نقش قدم ہیں کہ ستارے ہیں کہ پھول
تو گزرتا ہے تو رستے میں دیے جلتے ہیں
یہ زمیں یہ چاند یہ سورج ستارے دیکھنا
حسن نادیدہ کے سارے استعارے دیکھنا

انسان کو اپنی ذات کو بنانے نکھارنے میں کن کن مرحلوں سے گزرنا پڑا ہے سلیم احمد کے نظریات سے سمجھئے۔

دل کے اندر درد، آنکھوں میں نمی بن جائے
اس طرح ملے کہ جزو زندگی بن جائے
ک پٹنے نے یہ اپنے رقصِ آخر میں کہا
روشنی کے ساتھ رہیے، روشنی بن جائے

اس طرح سلیم احمد کی شاعری بہت سے مرحلوں سے گزری اور اپنے منفرد لب و لہجے کی وجہ سے سلیم احمد نے شاعری میں نمایاں کردار ادا کیا اور ادب میں مقبولیت حاصل کی۔

مجھے اک کام آتا ہے یہ لفظوں کے بنانے کا
کبھی بیٹھے بناتا ہوں کبھی کھارے بناتا ہوں
بلندی کی طلب ہے اور اندر انتشار اتنا
سو اپنے شہر کی سڑکوں پر فوارے بناتا ہوں

سلیم احمد ایک ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔ علم و ادب کا یہ روشن چراغ یکم ستمبر ۱۹۸۶ء کو کر

چی میں بجھ گیا۔

ساقی فاروقی قطرے سے گہر ہونے تک

زمرد مغل

قیمت :- 200/- روپے

زمرد مغل جدید شاعری کے بہت اچھے طالب علم ہیں اور انہوں نے جدید شاعری کے خلاف بعض مشہوروں کے عقل پر مبنی تعصبات کا رد بھی کیا ہے۔ ان کی یہ کتاب اگر ساقی فاروقی کی نشر و نظم کا اچھا مطالعہ ہے تو اس کے ذریعہ جدیدیت اور نئی شاعری پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ زمرد مغل کی یہ کتاب مقبول ہوگی اور مجھے یہ بھی یقین ہے کہ ابھی وہ جدید ادب کے لیے اور بھی خدمت انجام دیں گے۔

شمس الرحمن فاروقی

غزل کے دیار میں

شعر گوئی کے عمل میں جو انجڑ ابلی اور الہامی کیفیت ہوتی ہے اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شاعر نہ صرف اپنے مشاہدے کے دائرے کے باہر ہر چیز سے بے نیاز ہو جاتا ہے، بلکہ وہ وقت کی حس بھی کھودیتا ہے۔ ماضی و مستقبل اس کے لیے بالکل معدوم ہو جاتے ہیں۔ اور وہ ایک میرا از زمان حیثیت وجود میں داخل ہو جاتا ہے۔ یہ حیثیت وجود محض سلبی نہیں ہوتی، یعنی محض منفی اور غیر موجود صفات پر مشتمل نہیں ہوتی بلکہ انتہائی درجہ کی اثباتی ہوتی ہے۔ شاعر کو یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس کی ساری ہستی میں ایک فراخی پیدا ہو گئی ہے۔

(سر موریس بورا)

منیر نیازی

غزل

غزل

جو مجھے بھد دیں گے میں انہیں بھل دوں گا
سب غرور ان کا میں خاک میں ملا دوں گا

دیکھتا ہوں سب شکلیں سن رہا ہوں سب باتیں
سب حساب ان کا میں ایک دن چکا دوں گا

روشنی دکھا دوں گا ان اندھیر نگروں میں
اک ہوا ضیاءوں کی چار سو چلا دوں گا

بے مثال قریوں کے بے کنار باغوں کے
اپنے خواب لوگوں کے خواب میں دکھا دوں گا

میں منیر جاؤں گا ایک دن اسے ملنے
اس کے در پہ جا کے میں ایک دن صدا دوں گا

شکوہ کریں تو کس سے ، شکایت کریں تو کیا
اک رائیگاں عمل کی ریاضت کریں تو کیا

جس شے نے ختم ہونا ہے آخر کو ایک دن
اس شے کی اتنے دکھ سے حفاظت کریں تو کیا

حرفِ دروغ غالبِ شہرِ خدا ہوا
شہروں میں ذکرِ حرفِ صداقت کریں تو کیا

معنی نہیں منیر کسی کام میں یہاں
طاعت کریں تو کیا ہے بغاوت کریں تو کیا

راجندر منچند وہبانی

غزل

زماں مکاں تھے مرے سامنے بکھرتے ہوئے
میں ڈھیر ہو گیا طول سفر سے ڈرتے ہوئے
میں چپ کھڑا تھا تعلق میں اختصار جو تھا
اسی نے بات بنا لی وہ ہوشیار جو تھا

دکھا کے لمحہ خالی کا عکس لا تفسیر
یہ مجھ میں کون ہے مجھ سے فرار کرتے ہوئے
بچ دیا کسی جھونکے نے لا کے منزل پر
ہو اکہ سر پہ کوئی دیر سے سوار جو تھا

بس ایک زخم تھا دل میں جگہ بنانا ہوا
ہزار غم تھے مگر بھولتے بسر تے ہوئے
محبتیں مزر ہیں اس کے دل میں میرے لئے
مگر وہ ملتا تھا ہنس کر کہ وضع دار جو تھا

وہ ٹوٹتے ہوئے رشتوں کا حسن آخر تھا
کہ چپ سی لگ گئی دونوں کو بات کرتے ہوئے
عجب نظارا تھا بستی کے اس کنارے پر
سبھی پھڑگئے دریا کو پار کرتے ہوئے

عجب غرور میں آکر برس پڑا بادل
کہ پھیلتا ہوا چاروں طرف غبار جو تھا
میں ایک حادثہ بن کر کھڑا تھا رستے میں
عجب زمانے میرے سر سے تھے گزرتے ہوئے

وہی ہوا کہ تکلف کا حسن بچ میں تھا
بدن تھا ٹپ ہی لمس سے بکھرتے ہوئے
قدم قدم رم پامال سے میں تنگ آکر
ترے ہی سامنے آیا ، تیر شکار جو تھا

ساقی فاروقی

غزل

غزل

وہ لوگ جو زندہ ہیں وہ مر جائیں گے اک دن
اک رات کے راہی ہیں، گزر جائیں گے اک دن

یوں دل میں اٹھی لہریوں آنکھوں میں بھرے رنگ
جیسے مرے حالات سنو جائیں گے اک دن

دل آج بھی جلتا ہے اسی تیز ہوا میں
اسے تیز ہوا دیکھ بکھر جائیں گے اک دن

یوں ہے کہ تعاقب میں ہے آسائش دنیا
یوں ہے کہ محبت سے مکر جائیں گے اک دن

یوں ہوگا کہ ان آنکھوں سے آنسو نہ بہیں گے
یہ چاند ستارے بھی ٹھہر جائیں گے اک دن

اب گھر بھی نہیں، گھر کی تمنا بھی نہیں ہے
مدت ہوئی سوچا تھا کہ گھر جائیں گے اک دن

اک رات ہم ایسے طیس جب دھیان میں سائے نہ ہوں
جسموں کی رسم و راہ میں روحوں کے سناٹے نہ ہوں

ہم بھی بہت مشکل نہ ہوں تم بھی بہت آسان نہ ہو
خوبوں کی زنجیریں نہ ہوں رازدوں کے دیرانے نہ ہوں

اے کاش ایسا کر سکیں آنکھوں کو زندہ کر سکیں
یہ کیا کہ دل میں گرد ہو آنکھوں میں آئینے نہ ہوں

ہیں تیز دنیا کے قدم شاید بجل چل پائیں ہم
اس جیسوار قمار میں یادوں سے کیوں رشتے نہ ہوں

شوقی فراواں سے پرے لذت کے زنداں سے پرے
اس آگ میں سلگیں ذرا جس میں کبھی سلگے نہ ہوں

شجاع خاور

غزل

گھر میں بے چینی ہو تو اگلے سفر کی سوچنا
پھر سفر ناکام ہو جائے تو گھر کی سوچنا

ہجر میں امکان اتنے وصل صرف اک واقعہ
وسعت صحرا میں کیا دیوار و در کی سوچنا

یعنی گھر اور دشت دونوں لازم و ملزوم ہیں
قاعدہ یہ ہے ادھر رہنا ادھر کی سوچنا

اس طرح جینا کے اور روں کا بھرم قائم رہے
موت برحق ہے مگر اس چارہ گر کی سوچنا

زندگی بھر زندہ رہنے کی یہی ترکیب ہے
اس طرف جانا نہیں بالکل جدھر کی سوچنا

تم شجاع خاور ہو دنیا دار اور میں جان دار
میں تو بس آپس بھروں گا تم اثر کی سوچنا

غزل

ضبط شامل ایک تو ویسے بھی عیاری میں ہے
پھر مزا بھی وہ نہیں جو گریہ زاری میں ہے

کام مل جائے تو پھر خالی نظر آئیں گے ہم
جو بھی کچھ مصروفیت ہے صرف بیکاری میں ہے

صرف تھوڑی سی سخن فہمی اگر دے دے خدا
زندگی کا لطف غالب کی طرفداری میں ہے

نام جس کا پڑ گیا ہے خواب کی بستی شجاع
وہ علاقہ آج کل اپنی عملداری میں ہے

غزل

راستہ دے اے جہوم شہر گھر جائیں گے ہم
اور تیرے درمیاں ٹھہرے تو مر جائیں گے ہم

خشک آنکھوں میں تو اس کا عکس اترتا ہی نہیں
اب کے اس کے پاس لے کر چشم تر جائیں گے ہم

وہ نہیں تو دھول ہی مل جائے اس کے پاؤں کی
اس گلی میں اب کے ہو کر رہ گذر جائیں گے ہم

شاید اس دہلیز پر رکھا ہو اب بھی وہ چراغ
واپسی کی راہ میں پھر اس کے گھر جائیں گے ہم

عمر بھر پڑھتے رہیں گے بس ترا اخبار حسن
جسم و جاں کے سانچوں سے بے خبر جائیں گے ہم

جسم کا کوزہ ہے اپنا اور نہ یہ دریائے جاں
جو لگائے گالیوں سے اس میں بھر جائیں گے ہم

فرحت احساس اپنے شاعروں میں شامل کر ہمیں
ورنہ اس دنیا سے یوں ہی بے ہنر جائیں گے ہم

نعمان شوق

غزل

اک ستارے سے جدا خاک بکف ہوں میں بھی وقت ہے یوں تو کناروں کے لئے آرام کا
کوزہ گر دیکھ مجھے تیری طرف ہوں میں بھی اک بھنور دریا میں پڑتا ہے تمہارے نام کا

یہی خلوت ہے مرا تختِ سلیمان کب سے وہ نئی تہمت کے منصوبے بنانے لگ گئے
اس خرابے میں زہے عز و شرف ہوں میں بھی شہر چھوٹا پڑ گیا میرے لئے الزام کا

اتنا بے چین کہاں تھا میں گھر بننے کو لوٹ آئے ہیں گھروں کو سب کے سب مشکل پسند
اپنے ساحل پہ گرفتارِ صدف ہوں میں بھی ایک پتھر مل گیا تھا راستے میں کام کا

ہر کوئی دیکھ رہا ہے تجھے اک میرے سوا کیا قصیدے لکھے جاتے ہیں غزل کے شعر میں
اور ترے دل کے سوا چاروں طرف ہوں میں بھی میرے گھر میں نشہ ہونے لگا خیام کا

کیا نشہ ہے کہ اترتا ہی نہیں صدیوں سے ہو رہی ہیں دونوں جانب جنگ کی تیاریاں
تو اگر قرض میں ہے دست بہ دف ہوں میں بھی لوگ مطلب جانتے ہیں امن کے پیغام کا

وہ ہے مصروف بہت جنگ کی تیاری میں وہ پرانی چاہتوں سے ان دنوں بیزار ہے
اس کو معلوم کہاں اپنا ہدف ہوں میں بھی میں بھی عادی ہو گیا ہوں نئے الزام کا

پروین کمار اشک

غزلیں

وہ پیش رو ہے مگر راستہ نہیں دیتا
بزرگ ہو کے بھی دیکھو دعا نہیں دیتا

مجھے یہ کیسا سمندر صدا نہیں دیتا ہے
جو مجھکو ڈوبنے کا حوصلہ نہیں دیتا

کسی کسی کو تنہا ہے چابیاں گھر کی
خدا ہر ایک کو اپنا پتہ نہیں دیتا

وہ تیرے پھول مری تتلیاں کہاں دے گا
جو ننگی شاخ کو پتہ برا نہیں دیتا

جدید کپڑے اسے کیا جوانیاں دیں گے
جو بوڑھی سوچ کو چہرہ نہ نہیں دیتا

وہ اپنا روپ مجھے کس طرح عطا کر دے
کہ جب تلک مری صورت منا نہیں دیتا

اسی سے ہے مجھے امید مصحفی کی اشک
جو مرے حق میں کبھی فیصلہ نہیں دیتا

سیب تو کب کا پکا ہوا ہے
باغ میں کر فیو گھا ہوا ہے

جسم پہ کپڑا کہیں نہیں ہے
سر چادر سے ڈھکا ہوا ہے

اصل کتاب کو کون بتائے
”الف“ کہاں پر چھپا ہوا ہے

رقاصہ تو دفن ہے لیکن
قید پر گھنٹھرو پڑا ہوا ہے

لوگ کناروں پر ہیں پریشان
تو دریا میں چھپا ہوا ہے

چھوڑ چکا ہے خدا بھی مسجد
دعا چراغ بھی بجھا ہوا ہے

اشک غزل تحریر ہے دل پر
چاند کا آنسو گرا ہوا ہے

ڈاکٹر مغل فاروق پرواز

غزلیں

دعا کو ہاتھ اٹھانا اٹھا کے رکھ دینا
ہمارے بعد یہ کشتی جلا کے رکھ دینا

سنا ہے سات سمندر ہے آرزو کا سفر
مرا گھر مری پلکوں پہ آ کے رکھ دینا

نہ جانے کون سا منظر ہے میری آنکھوں میں
جو ہو سکے تو یہ منظر بچا کے رکھ دینا

کچھ اہتمام ضروری ہے زندگی کے لئے
ہمارے سامنے دنیا کو لا کے رکھ دینا

میں جانتا ہوں وہ ممکن تو ہو نہیں سکتا
میں چاہتا ہوں جو ممکن بنا کے رکھ دینا

جو میرا ہونہ سکا وہ کسی کا ہو گا ضرور
یہیں کہیں پہ کوئی پل خوشی کا ہو گا ضرور

تمام شہر کا ساون ہے میری آنکھوں میں
کوئی تو حل مرے اندر نمی کا ہو گا ضرور

دعائے خیر کا موسم ہے کیا کیا جائے
جو ہونے والا ہے سب کا سبھی کا ہو گا ضرور

یہ روشنی کا علاقہ ہے آگہی کا دیار
کوئی نہ کوئی تماشا انہی کا ہو گا ضرور

یہاں تو مل کے پھڑنا، پھڑکے ملنا ہے
ہمارے بعد کوئی زندگی کا ہو گا ضرور

نظم کی دہلیز پر

ٹی۔ ایچ۔ لارنس نے ایک جگہ کہا ہے کہ لوگ تجربوں سے ڈرتے ہیں اور یہ بات ہے بھی صحیح وگ ہر نئے تجربے سے یوں ڈرتے ہیں۔ جیسوہ کوئی بھوت ہو۔ وجہ یہ ہے کہ ایک فرد کی ہستی اس کے اپنے تجربوں ہی کا مجموعہ ہوتی ہے اور کسی نئے تجربے کو دیکھ کر اسے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے یہ بھوت اس کے ن سب تجربوں کو نگل جائے گا جن پر اس کی ہستی قائم ہے۔ اور یوں انسان نئے تجربوں سے ڈرتا ہے۔ نئے خیالات یا نئے روپ صرف اس صورت میں ایک عام انسان کو مرغوب کر سکتے ہیں جب اس کی نگاہوں میں نئے افق ہوں۔ اس کے دل میں نئی دنیا کی جستجو ہو اس کا دماغ اپنے مخصوص ماحول سے مطمئن نہ ہو۔

(ن۔ م۔ راشد)

شارق کیفی

واہ رے بہادر

کانپ گیا میں
 تکیہ دار نے جس پل مجھ کو یہ سمجھایا
 ممکن ہے چوہوں نے جاؤ کھائی ہو لیکن
 ایک ہی شب میں زندہ بوڑھوں کی قبروں کا
 یوں خالی ہو جانا جیسے
 جھاڑو پھیر گیا ہو کوئی بدشگونی ہے
 آپ تو اپنی قبر میں نوراً جو بھر کر منہ پھاڑ دیں اسکا تو بہتر ہے
 ویسے بھی پھاڑے سر پر ہیں
 قبرستان کی مٹی ہے یہ شاید مردہ مانگ رہی ہے
 یوں تو تکیہ دار کے ہر بد فعل سے میں واقف تھا لیکن
 مٹی مردہ مانگ رہی ہے
 اس جملے کا بوجھ اٹھانا کھیل نہیں تھا
 کانپ گیا میں
 خاموشی سے نوٹ گئے میں نے اور اس کے ہاتھ پہ رکھ کر
 اس تاکید کے ساتھ کہ دیکھو جو اچھی ہو
 بڑھیا لے کر

تل کے برابر ایک پتھر پر پاؤں رگڑنے بیٹھ گیا
 قبرستان کی مٹی گھر لے جانا بھی تو ٹھیک نہیں تھا

شارق کیفی

ہنومان لیلا

پہلے سب کو ہی تو لگا تھا میں نشے میں ہوں
 منہ بھی سونگھ میرا
 مگر جب انہیں کوئی بد بوند آئی تو وہ ڈر گئے
 مجھ پہ سکے لٹانے لگے
 مطمئن ہو گئے ہوتے وہ بات اگر
 صرف پینے پلانے کی ہوتی
 مگر بیچ بازار میں
 ایک بندر کا ہاتھ
 ہاتھ میں تھام کر ناچنے کا جواز
 خود میرے پاس ہی جب نہیں تھا تو وہ کیا سمجھتے
 ڈگڈگی بج رہی تھی کہیں جب
 اور میں
 پسینے میں لت پت سڑک پر قد بازیوں کھار ہاتھ
 میرے سارے پرانے مدار
 ڈاکٹر صاحب بھی جن میں شامل تھے اور میری ماں بھی
 نہیں کر رہے تھے میرا
 جے ہنومان کہہ کے بیوی چرن چھو رہی تھی میرے
 تب یہ مجھ پر کھلا
 آج سے یہ نہیں میں مدار میں ہوں ان کا
 ناچنے کا میرے وقت پورا ہوا
 ہنومان جی جاتے جاتے
 میرے ہاتھ میں ڈگڈگی دے گئے ہیں.....

ڈاکٹر مغل فاروق پرواز

امکان کی دولت

ایک چہرہ دیکھ لیتا ہوں تو لگتا ہے مرادل
 اس جگہ سے واپسی کا منتظر ہے
 جس جگہ جانے سے پہلے اور آ جانے کے بعد
 ایک حسرت سی رہا کرتی ہے ہر دم
 کوئی عبرت ہاتھ آئے
 جب مچا کرتا ہے واویلا سا مجھ میں
 میرے ہونے اور نہ ہونے کے علاوہ
 میرے ہونے اور نہ ہونے کا تماشا دیکھتا ہے
 ساز ہستی چھیڑنے کو جی نہ چاہے
 یا شکست ذات کے اس خول سے باہر ذرا
 رات کالی چادریں اوڑھے ہوئے ہے
 زندگی امکان کی دولت سے مالا مال ہے

ڈاکٹر مغل فاروق پرواز

حکیم الامت

(مولانا اشرف علی تھانویؒ کے نام)

مری ذہن آسماں دیدہ وری
ساتوں سروں میں نور بھر دے گی
کہ میں اسلاف کی تعبیر کا سچا نمونہ ہوں
مرے افکار سینے میں ہزارے سانس لیتے ہیں
بصیرت خور دینوں سے

کلیم بے تجلی کے
ہواں میں خلاؤں کے
محل تعمیر ہوتے دیکھتا ہوں میں
"گھر بنیادوں" پہ دنیا کو برتنا چاہتے ہیں لوگ
"شرک عنصر" غالب و مغلوب کے کن درمیانی مرحلوں میں ہے

اشتراکی کوچہ گردوں کا کائی عنوان میرے ذہن میں اب تک نہیں آیا
زمانہ نہ بھر کے مضمونوں کا لہوا پھونکتا ہو جن حوالوں سے
ذرا کچھ دیر ساتھ اپنے ساتھ رہنا چاہتا ہوں میں
کہ میں بھی زندگی ہاتھوں میں کھیلا ہوں

مرے پیش نظر ہے خالق و مخلوق کا رشتہ
مرے پیش نظر ہے عابد و معبود کا رشتہ
مرے پیش نظر ہے عاشق و معشوق کا رشتہ
مرے پیش نظر ہے طالب و مطلوب کا رشتہ
یہ وہ سطریں ہیں جن کے بطن سے

بین السطوری بطن سے
کچھ کائناتی ہچکیں
پھر سے جنم لیں گے۔

افسانے کا سفر

افسانہ ایک عجیب و غریب صنفِ سخن ہے، اس معنی میں کہ یہ شاید وہ واحد صنف ہے جس میں فن کار کو ایک ذاتی اور داخلی کشمکش سے واسطہ پڑتا ہے جس کا اکثر اسے احساس بھی نہیں ہوتا، اور اگر ہوتا بھی ہے تو وہ اس کا مددگار نہیں کر سکتا۔ اس کشمکش کو سادہ زبان میں یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ افسانہ نگار کرداروں یا واقعات یا مناظر کو کس طرح پیش کرے؟ کیا یہ مناسب ہے کہ وہ جس کردار یا واقعے کو اچھا سمجھتا ہے اس کے بارے میں وہ صاف صاف کہہ دے، یا واضح اشارے ضرور کر دے، کہ وہ اس کردار یا واقعے کو تحسین کی نظر سے دیکھتا ہے؟ ظاہر ہے کہ یہ مناسب نہیں ہے، کیوں کہ اس کا مطلب کم سے کم یہ ہوا کہ افسانہ نگار اپنی رائے یا اپنے تعقیبات کو قاری پر مسلط کرنا چاہتا ہے، اور یہ طریق کار حقیقت نگاری کے منافی ہے، کیوں کہ حقیقت نگاری کا مطلب یہ ہے کہ اشیاء جیسی بھی ہیں ویسی پیش کر دی جائیں اور قاری کو اس کا حق دیا جائے کہ وہ ان کے بارے میں اپنے نتائج آپ ہی نکالے۔ اگر افسانہ نگار یہ کہتا ہوا نظر آتا ہے کہ فلاں انسان اچھا ہے کیوں کہ میں اسے اچھا سمجھتا ہوں، تو وہ قاری پر ظلم کرتا ہے، اس کی آزادی کو سلب کرتا ہے، اور اس طرح حقیقت نگاری کے بجائے ایک طرح کے جبر کا استعمال کرتا ہے۔ افسانہ نگار قاری کی گردن پکڑ کر اس سے کہتا نہیں کہ دیکھو فلاں بات اچھی ہے اس کو قبول کرو۔ فلاں بری ہے اس سے گریز کرو۔

(شمس الرحمن فاروقی)

سراب زدہ

○ سلام بن رزاق

اس کی آنکھ اچانک کھلی تھی۔ چند لمحوں تک اس کا ذہن بالکل ماؤف رہا۔ اس کی سمجھ میں نہیں آ رہا تھا کہ وہ ہے کہاں؟ کہاں جا رہا ہے؟ کانوں میں ایک عجیب سی گزگزاہٹ گونج رہی تھی۔ جیسے زلزلہ آ رہا ہو۔ یا ہوائی جہاز اڑا جا رہا ہو۔ تاہم ذہن کی یہ کیفیت زیادہ دیر تک قائم نہ رہ سکی۔ دوسرے ہی لمحے اس کی سمجھ میں آ گیا کہ وہ بس میں سوار ہے۔ پھر اسے یہ بھی یاد آ گیا کہ وہ شہر سے اپنے گاؤں جانے کے لئے بس میں سوار ہو تھا۔ وہ ہڑ بڑا کر اٹھ بیٹھا۔ کھڑکی سے باہر دیکھا اور دروازے کے پاس بیٹے کنڈکٹر کی طرف مڑ کر پھٹی پھٹی آواز میں چیخ پڑا۔

”کنڈکٹر! کیا املی پاڑہ چلا گیا؟“

کنڈکٹر، اپنے اکاونٹ شیٹ پر جھکا کچھ لکھ رہا تھا۔ اس کی آواز پر چونک کر گردن اٹھائی۔ بس میں بیٹھے دوسرے مسافر بھی چونک کر اسے دیکھنے لگے۔ کنڈکٹر بولا۔ ”املی پاڑا تو کب کا پیچھے چھوٹ گیا مسٹر! آپ سو رہے تھے کیا؟“

”ہاں میری آنکھ لگ گئی تھی۔ تم نے مجھے جگایا کیوں نہیں؟“

”واہ میں کیوں جگاتا، جب املی پاڑا آیا تھا، میں نے آواز لگائی تھی، جنہیں املی پاڑا اترتا تھا اتر گئے۔ یہ تو آپ کو یاد رکھنا چاہئے تھا کہ آپ کو کہاں اترنا ہے۔“

”ٹھیک ہے کھنٹی بجاؤ میں یہیں اتر جاؤں گا۔“ اس کے لہجے کی خفگی برقرار تھی۔ کنڈکٹر نے بھی لا پرواہی سے گردن کو جھکا دیا اور کھنٹی بجادی۔ بس دھیمی ہو گئی۔ بالآخر چر..... چر کرتی ہوئی ایک جگہ رک گئی۔

”یہاں سے واپسی کے لئے بس ملے گی یا نہیں؟“ اس نے کھڑکی سے باہر جھانکتے ہوئے پوچھا۔

”اپنے کو نہیں معلوم۔“ کنڈکٹر نے روکھا سا جواب دیا۔ وہ اپنی اٹیچی سنبھال کر نیچے اتر گیا۔ ٹن، کنڈکٹر

نے گھنٹی دی اور بس آگے بڑھ گئی۔ وہ تھوڑی دیر تک نظروں سے دور ہوتی بس کو گھورتا رہا۔ پھر اپنے اطراف نگاہ ڈالی۔ سڑک کے دونوں طرف ناریل، سپاری کے اونچے اونچے درخت چھتریاں کھولے کھڑے تھے۔ کہیں کہیں پھنس کا جو کے پیڑ اور آم کی قلمیں بھی دکھائی دے رہی تھیں۔ اس نے کلائی کی گھڑی پر نظر ڈالی۔ چھ بج چکے تھے۔ ابھی دن پوری طرح ڈوبا نہیں تھا مگر درختوں سے گھری اس سڑک پر شام کچھ زیادہ ہی گہرا گئی تھی۔ فضا میں کچی کیریوں اور کٹہل کی ملی جلی خوشبو رچی ہوئی تھی۔ پرندوں کے شور سے جنگل گونج رہا تھا۔ وہ سڑک پار کر کے دوسرے کنارے پر جا کر کھڑا ہوا اور بے چینی سے اٹلی پاڑا جانے والی کسی بس، ٹرک یا کار کا انتظار کرنے لگا۔ لہجہ لہجہ منظر میں سیاہی گھلتی جا رہی تھی۔ اور ماحول کی پراسراریت میں اضافہ ہوتا جا رہا تھا۔ سڑک تاحد نظر سنسان تھی۔ اور شام کے دھندلکے میں کسی بیوہ کی بامں کی طرح اجاڑ اور ویران نظر آ رہی تھی۔ اس کا اضطراب بڑھتا جا رہا تھا۔

اگر رات کے گھر آنے سے پہلے کوئی سواری نہ ملی تو بڑی مشکل ہو جائیگی۔ اس جنگل میں وہ کہاں رات بتائے گا، اسے اس طرح بے سوچے سمجھے یہاں نہیں اترنا چاہئے تھا۔ اتنا ہی تھا تو کم از کم کسی ایسی جگہ اترتا جہاں کچھ آبادی ہوتی، کوئی اسٹاپ ہوتا، تاکہ واپسی پر کوئی سواری نہ ملنے کی صورت میں کسی ہوٹل یا سرائے میں شب گزار سکتا۔ مگر اب کیا ہو سکتا تھا۔ پھر اسے بے وقت آجانے والی اپنی نیند پر حیرت ہوئی۔ اسے یاد ہے وہ شہر سے بارہ بجے چلا تھا۔ یہ بس اسے ٹھیک تین بجے اٹلی پاڑا اٹار دیتی۔ مگر وہ تو شاید بس میں سوار ہوتے ہی سو گیا تھا۔ اور جب آنکھ کھلی تو چھ بج رہے تھے..... چھ گھنٹے۔

اسے تعجب ہو رہا تھا کہ وہ اتنے لمبے وقفے کیسے سوتا رہا۔ گھر میں نرم و گداز بستر پر وہ کبھی تین چار گھنٹوں سے زیادہ سو نہیں سکا۔ اور اب چھ گھنٹے کی طویل نیند..... مگر نہیں اسے دھندلا سا خیال آتا ہے۔

درمیان میں کہیں اس کی غنودگی ٹوٹی تھی۔ اسے شاید احساس بھی ہوا تھا کہ اس کا گاؤں آگیا ہے۔ مگر اس سے پہلے کہ وہ اپنے سارے حواس مجتمع کر کے بیدار ہوتا کہیں سے ایک زبردست موج اٹھی اور اس احساس کو حقیر تنکے کی طرح بہا لے گئی۔ وہ کیسی کیفیت تھی...؟ جس نے اسے تھپک تھپک کر سلا دیا تھا وہ جاگتے ہوئے بھی جاگ نہیں سکا تھا، جو بھی ہو، اب اسے بڑی کوفت ہو رہی تھی کہ اک ذرا سی غفلت نے اسے اپنے گاؤں سے تقریباً سو کلومیٹر دور پھینک دیا تھا۔

شام اپنے سرمئی پر پھیلائے اس طرف بڑھتی آ رہی تھی۔ اچانک اس کی نظر قریب ہی لگے میل کے پتھر پر پڑی۔ شام کے دھندلکے اس پر لکھے حروف صاف پڑھے جاسکتے تھے۔ ”پانچان گاؤں..... پانچ کلو میٹر“ اس کے ذہن میں جھماکا سا ہوا۔

”پانچان گاؤں۔۔۔ پانچان گاؤں میں تو اس کی سسرال ہے۔“ اس کے چہرے پر خوشی کی لہر دوڑ گئی۔ اور وہ بے اختیار پانچان گاؤں کی سمت چل پڑا۔

آخر نصف گھنٹے کی بھاگم بھاگ کے بعد وہ گاؤں میں داخل ہو گیا۔ پہلی نظر میں اسے گاؤں میں کافی تبدیلی نظر آئی۔ گاؤں میں پھونس اور بانس کے کچے جھونپڑے تو اب بھی تھے۔ مگر جگہ جگہ پختہ یا نیم پختہ مکانات بھی بن چکے تھے۔ گاؤں کی مرکزی سڑک پر اور گلیوں کے کنار پر بجلی کے کھمبے لگ گئے تھے۔ مکانوں اور دوکانوں میں بھی بجلی کے بلب جگمگا رہے تھے۔ خاصی چہل پہل تھی۔ وہ حیرت سے گاؤں کا جائزہ لینے لگا۔ اسے شبہہ ہوا کہ وہ کسی دوسرے گاؤں میں تو نہیں آ گیا۔ پانچان گاؤں اتنا ماڈرن تو ہرگز نہیں تھا۔ مگر جلد ہی اس کی تصدیق ہو گئی کہ وہ پانچان گاؤں ہی تھا۔ سامنے گرام پنچایت کا دفتر نظر آ رہا تھا جس کے بند دروازے پر ایک بڑا سا بورڈ لٹک رہا تھا۔ بڑے بڑے حروف دور سے بھی پڑھے جاسکتے تھے۔ ”پانچان گرام پنچایت“ وہ اندازے کے مطابق ایک گلی میں داخل ہوا۔ اس گلی کو پار کرنے کے بعد اسے وہ جامن کا پیڑ دکھائی دیا جس کے بائیں طرف اس کے سسرال کا مکان تھا۔ مگر جب وہ جامن کے پیڑ کے پاس پہنچا تو حیرت اور صدمے سے اس کی آنکھیں پھٹی کی پھٹی رہ گئیں۔ کیوں کہ جامن کے پیڑ کے پاس اب اس کے سسرال والوں کا کوئی مکان نہیں تھا۔ وہاں تو ایک بڑی سی عمارت کھڑی تھی جس پر جلی حروفوں میں ”پانچان سٹی کا گرہ“ لکھا ہوا تھا۔ اس کا دل ایک نامعلوم اندیشے کے تحت ڈوبنے لگا، وہ چند لمحے جامن کے پیڑ کے نیچے بت بنا اس عمارت کو گھورتا رہا۔ پھر بوجھل بوجھل قدم اٹھاتا ہوا عمارت کے صدر دروازے پر پہنچا۔ دروازے کے باہر ایک بلب جل رہا تھا اور وہیں اسٹول پر خاکی وردی پہنے ایک چوکیدار بیٹھا بیڑی پھونک رہا تھا۔۔۔۔۔ وہ جھجکتا ہوا چوکیدار کے پاس گیا۔ چوکیدار نے چونک کر گردن اٹھائی۔ اپنے سامنے ایک خوش پوش آدمی کو کھڑے دیکھ کر وہ تھوڑا سا بڑبڑا گیا۔ اس نے رک رک کر پوچھا۔ ”یہاں۔۔۔۔۔ یہاں۔۔۔۔۔ حکیم بندے علی کا مکان کہا ہے؟“ چوکیدار بھی اب تک سنبھل چکا تھا۔ اس نے اسے غور سے دیکھا اور بولا۔ ”ہم کو نہیں مالوم سب! یہ تو گاؤں کا زچہ خانہ ہے۔“ وہ حیران سا کھڑا ادھر ادھر دیکھتا رہا، کس سے پوچھے؟ آخر یہ ماجرا کیا ہے؟ اس کے سسرال والوں کا مکان ’سٹی کا گرہ‘ میں کیسے تبدیل ہو گیا؟ مکان کہاں چلا گیا؟ سسرال والے کہاں چلے گئے؟ یہ سب کیا ہے؟ اس کے سر حکیم بندے علی اس گاؤں کے مشہور حکیم تھے۔ اس کا سالا انور۔۔۔۔۔ انور میاں، ہاں یہ چوکیدار انور میاں کو ضرور جانتا ہوگا۔ ”بھائی چوکیدار، تم انور میاں کو تو جانتے ہو گے، حکیم بندے علی کے بیٹے۔۔۔ وہ شہر میں انجینئرنگ کالج میں پڑھتے تھے۔“ چوکیدار نے اس کی طرف بیزاری سے دیکھا اور بولا۔ ”سب ہم دوسرے گاؤں کا رہنے والا ہے۔ ہم کو انور میاں کے بارے میں بھی کچھ نہیں مالوم۔۔۔۔۔“

اس نے چوکیدار سے مزید مغز چگی کرنا فضول سمجھا۔ اور وہاں سے تھکے تھکے قدم اٹھا تا لوٹ آیا۔ گلی کے نکر پر ایک مکان کے دراندے میں ایک بڑے میاں بیٹھے چلم کھینچ رہے تھے۔ وہ کچھ سوچ کر اس دراندے کے سامنے رک گیا۔ بجلی کی مدھم روشنی میں بڑے میاں آرام کرسی میں آدھے لیٹے آدھے بیٹھے نیم غنودہ آنکھوں کے ساتھ چلم کے کش لے رہے تھے۔ اس نے قریب پہنچ کر انہیں سلام کیا۔ بڑے میاں چم کو منہ سے ہٹ کر اس کی طرف مڑے۔ پھر اپنی سفید سفید پلکیں اٹھائیں، چندھیائی آنکھوں سے اس کی طرف دیکھا، ”کون ہے؟“ ایک لمحے کو وہ سوچ میں پڑ گیا کہ اپنے بارے میں کیا بتائے۔

”میں ایک مسافر ہوں جناب، اٹلی پاڑہ سے آرہا ہوں۔“

بڑے میاں اب بھی چپ تھے، شاید وہ منتظر تھے کہ وہ اپنے بارے میں مزید کچھ بتائے۔ اس نے براہ راست پوچھ ہی لیا۔ ”جناب میں حکیم بندے علی کا داماد ہوں۔ میں راستہ بھول گیا ہوں، ان کا مکان یہیں کہیں تھا۔“

”حکیم بندے علی کے داماد؟“ بڑے میاں کی جھریوں بھری پیشانی پر سوچ کی لکیریں ابھرا آئیں۔

”ہاں ہاں! حکیم بندے علی.....“

”مگر حکیم بندے علی کا انتقال ہوئے پندرہ برس ہو گئے۔“

”کیا...! حکیم بندے علی کا انتقال ہو گیا؟“ اس پر تو حیرتوں کا پہاڑ ٹوٹ پڑا۔

”میاں! تم پاکستان سے آرہے ہو؟“

”پاکستان سے؟“ اب حیرت اور صدمے کے ساتھ اس پر گھبراہٹ کا بھی حملہ ہوا۔ ”پاکستان سے

کیوں، میں ان کا داماد ہوں اور اٹلی پاڑہ سے آرہا ہوں۔“

بڑے میاں اسے غور سے دیکھتے ہوئے بولے۔ ”اٹلی پاڑا سے... مگر ان کی لڑکی تو پاکستان میں بیاہی گئی تھی؟“

”پاکستان میں...! ایسا کیونکر ہو سکتا ہے؟ اختری تو میری بیوی ہے۔ اور حکیم بندے علی میرے خسر

ہیں۔“

”میاں شاید تم کسی دوسرے بندے علی کی بات کر رہے ہو۔ حکیم صاحب اب اس دنیا میں نہیں رہے۔“

”یہ پانچان گاؤں ہے نا؟“

”ہاں ہے۔“

”اور اس جامن کے پیڑ کے پاس جوز چہ خانہ بنا ہے۔ پہلے وہاں حکیم بندے علی کا مکان تھا۔ نا؟“

”یہ بھی سچ ہے۔ مگر یہ سب باتیں پندرہ برس پرانی ہیں۔ حکیم بندے علی کا انتقال ہوتے ہی پاکستان

سے ان کے بچوں کے ماموں آئے اور بچوں کو ساتھ لے کر چلے گئے۔ کیونکہ یہاں بچوں کا کوئی سرپرست

نہیں رہا تھا۔ وہ مکان انہوں نے گرام پنچایت کو عطیہ میں دے دیا تھا۔ مکان ایک عرصے تک خالی پڑا رہا۔ بھی چار پانچ سال ہوئے وہاں یہ زچہ خانہ تعمیر کیا گیا ہے۔ اس نے دونوں ہاتھوں سے اپنا سر پکڑ لیا۔ اس کے سر میں شدید ٹیسس اٹھ رہی تھیں۔ اس نے لڑکھڑا کر ورائڈے کی دیوار کا سہارا لیا۔ اور وہیں مکان کی سیڑھی پر بیٹھ گیا۔ بڑے میاں کرسی سے اٹھ کھڑے ہوئے۔ اس کے قریب آ کر اپنا رشتہ زدہ ہاتھ اس کے سر پر رکھا اور ہمدردانہ آواز میں بولے۔ ”کیا بات ہے نو جوان، تم کچھ بیمار سے لگ رہے ہو۔ تم کون ہو؟ کہاں سے آ رہے ہو؟ اپنے بارے میں ذرا تفصیل سے بتاؤ۔“

وہ تھوڑی دیر تک ہاتھوں کے انگوٹھوں سے اپنی کنپٹیوں دباتا رہا۔ پھر اپنی لبو لبو سنکھیں اوپر کو اٹھائیں۔ ... اور بولے۔ ”میں اٹلی پاڑا کا رہنے والا ہوں۔ آج سے پندرہ برس پہلے حکیم بندے علی کی بیٹی ختری سے میرا بیاہ ہو تھا۔ ہمارے تین بچے ہیں۔ مگر یہاں کا تو نقشہ ہی بدل گیا ہے۔“

”اوہو..... تم اٹلی پاڑا کے رہنے والے ہو.....؟“

”جی ہاں!“

بڑے میاں کچھ سوچتے ہوئے بولے۔ ”پندرہ برس پہلے حکیم بندے علی کی زبانی اٹلی پاڑے کا نام تو سننے میں آیا تھا۔ شاید..... اٹلی پاڑا سے ان کی بیٹی کے لئے کوئی رشتہ آیا تھا۔“

”جی ہاں، جی ہاں، وہ میرا ہی رشتہ تھا۔ میں نے ہی حکیم صاحب سے اپنے لئے ہاتھ مانگا تھا۔“ اس کے لہجے میں ایک عجیب سا اضطراب تھا۔

”اوہو، مگر حکیم صاحب نے وہ رشتہ منظور نہیں کیا تھا۔ کیوں کہ... حکیم صاحب سید زادے تھے اور اپنی بیٹی کو غیر سید گھرانے میں بیاہنا نہیں چاہتے تھے۔“

اس کے سر کا درد اب اس قدر شدید ہو گیا تھا کہ معلوم ہوتا تھا کہ بھیجے آنکھوں اور کانوں کے راستے باہر نکل پڑے گا۔ اس نے کراہتے ہوئے دونوں منھیوں میں اپنے بال جکڑ لیے اور پوری طاقت سے اپنا سر دیوار پر دے مارا۔ بڑے میاں گھبرا کر آوازیں دینے لگے۔ ”ارے بالیو... بیٹا جمیل! ارے ادھر آؤ...“

جلدی... دوڑو...“

بڑے میاں کی آواز سنتے ہیں اندر سے بہت سے قدموں کی چاپ سنکی دی جو تیزی سے ورائڈے کی طرف بڑھ رہی تھی۔

وہ جوں ہی گھر میں داخل ہوا گھر کے سبھی افراد اس کے گرد جمع ہو گئے۔ ”شوکت! شوکت! کہاں چلے گئے تھے بیٹا!!“۔ باپ تشویش سے بوجھل آواز میں پوچھتا ہوا اس کی طرف لپکا۔ ”بیٹا کہاں چلے گئے تھے تم؟“

ماں روتی ہوئی اس سے لپٹ گئی۔ بھائی اس کے کاندھے پر ہاتھ رکھے فکر مند نگاہوں سے اسے دیکھ رہا تھا۔ ایک طرف بچے بھی سہے سہے کھڑے تھے۔ اس کی آنکھوں میں لہو اتر آیا تھا اور ماتھے پر پٹی بندھی تھی۔ وہ وحشت زدہ سا ادھر ادھر دیکھتا ہوا بولا۔ ”اختری کہاں ہے؟“

اس سوال پر کمرے میں تھوڑی دیر کے لئے خاموشی چھ گئی۔ سبھی ایک دوسرے کو پریشان نگاہوں سے دیکھنے لگے۔ آخر باپ نے آگے بڑھ کر اس کے سر پر ہاتھ رکھا اور کھنکھارتے ہوئے پوچھا ”کیا بات ہے بیٹا؟ اختری کہاں ہے؟“ اس کے لہجے میں بچوں جیسی ضد تھی۔

”بھائی جان! آپ پہلے آرام سے بیٹھ تو جاسیے آپ تھکے ہوئے ہیں۔“ اس کے چھوٹے بھائی نے اس کا ہاتھ پکڑ کر صوفے پر بیٹھانا چاہا۔ اس نے جھٹکا دے کر ہاتھ چھڑا لیا اور دوبارہ ایک ایک لفظ پر زور دیتا ہوا بولا۔ ”میں پوچھتا ہوں اختری کہاں ہے؟“

چھوٹے بھائی نے مایوس نگاہوں سے باپ کی طرف دیکھا۔ ماں اپنا نچل منہ میں ٹھونسنے لگی۔ وہ اپنے کی کوشش کر رہی تھی۔ باپ نے کچن کی طرف مڑ کر تھر تھراتی ہوئی آواز میں پکارا۔

”واہن ذرا باہر آؤ... دیکھو شوکت آیا ہے۔“ اس کی بیوی آٹے سے سنے ہوئے ہاتھ لئے کمرے میں داخل ہوئی اس پر نظر پڑتے ہی پہلے تو وہ چونکی۔ پھر اس کے چہرے کی بدلی ہوئی کیفیت کو دیکھتے ہوئے اس چہرہ زرد پڑ گیا۔ اور دروازے ہی میں ٹھنک کر کھڑی ہو گئی۔

”لو بیٹا اختری آگئی ہے۔.. چو، اب منہ ہاتھ دھولو...“

”نہیں... یں... یں...“ اس کے حلق سے زخمی جانور کی سی کراہ نکلی۔ ”یہ اختری نہیں ہے۔ یہ ہرگز اختری نہیں ہو سکتی.. اختری تو...“ اس نے ایک بار پھر دونوں ہاتھوں سے سر تھم لیا۔ اس کے چہرے سے شدید کرب کا اظہار ہو رہا تھا۔ اور منہ سے بے جھگم آوازیں نکل رہی تھیں۔ جیسے اندر ہی اندر کوئی اسے نچوڑے ڈال رہا ہو۔

بھائی نے اسے پکڑ کر صوفے پر لٹا دیا۔ وہ اپنے بالوں کو دونوں مٹھیوں میں جکڑے کسی ذبح ہوتے جانور کی طرح تڑپ رہا تھا۔ باپ غم سے کانپتی آواز میں اپنے چھوٹے بیٹے سے مخاطب ہوا۔

”بیٹا! کلیم، جاؤ، ڈاکٹر کھانا کوفون کر دو۔ کہن شوکت پر پھر وہی دورہ پڑا ہے۔ جلدی آجائیں“ کلیم پک کر باہر نکل گیا۔ اب وہ صوفے پر لیٹا گہری گہری سانس لے رہا تھا۔ باپ دونوں ہاتھوں سے اس کا سر تھامے سرانے بیٹھا تھا۔ ماں اس کے تلوے سہلا رہی تھی۔ بچے دیوار لگے متوحش نگاہوں سے ادھر ادھر دیکھ رہے تھے۔ چاروں طرف تکلیف دہ خاموشی چھائی ہوئی تھی۔ البتہ وہ رہ کر اس کی بیوی کی سسکیوں کی آواز ضرور سنائی دے جاتی۔

کوہڑ

○ خالد جاوید

does not The story may psychologically support the resolution but it
logically justify it (Braithwaite)

رات کی بارش نے سڑکوں پر سیسی خطرناک پھسلن اور کچڑ پیدا کر دی تھی۔

جنوری کا مہینہ تھا جب ٹراکے کی سردی تو پڑتی ہی ہے مگر سردی کے ساتھ ایک افسردہ تقریباً بے آواز
کی بارش اور پرتوں میں جٹے ہوئے سفید اوے بھی آوارہ بھٹکا کرتے ہیں۔

کچڑ پر اس کے جوتے پھسل رہے تھے۔ وہ اپنی شیروانی کو بار بار ٹھیک کرتے ہوئے قدم جما جھاکر
تقریباً تن کر سیدھا سیدھا چل رہا تھا۔ سر پر ٹھنڈی کی ایک ٹوپی دڑھ رکھی تھی۔

اسے چلنے میں خاصی دشواری پیش آرہی تھی۔ مہینہ بھر ہوا جب اس کی کمر میں چمک آگئی تھی۔ ویسے تو
ہر سال جڑوں میں اسے یہ تکلیف ہو جاتی تھی مگر اس بار یہ ٹوٹی کھینچ گئی تھی۔

کئی دن سے دھوپ بھی نہیں نکلی تھی ورنہ ممکن ہے کہ درد کچھ کم ہو جاتا مگر آج کل تو کھرے کا موسم
تھا۔ سورج کے غروب ہوتے ہی آسمان سے اس طرح کبرا گرتا شروع ہو جاتا اور شہر کی روشیاں دیوں کی
طرح ٹٹمٹاتی ہوئی نظر آتیں۔

اس خطرناک قسم کے موسم اور اس تکلیف نے اس کا اٹھنا بیٹھنا سب کچھ مشکل کر دیا تھا۔ اوپر سے جو
کسر رہ گئی تھی وہ اس خونی پچھس نے پوری کر دی تھی جو اسے گزشتہ دو دن سے جھجھکی ہوئی تھی۔ اس وقت بھی اس
کے پیٹ میں بیٹھن ہو رہی تھی اور ایڑیاں جل رہی تھیں۔

وہ عید کی نماز ادا کرنے جا رہا تھا۔

رات کی بارش نے خستہ حال سڑکوں کے گڈھے میں پانی بھی بھر دیا تھا بے حد احتیاط کے ساتھ ان

گڈھوں کو پھلانگتے ہوا اور کیچڑ، گندگی سے خود کو بچاتا ہوا چل رہا تھا۔ یوں چلتے وقت اس کا سامنا بھی جھنکا کھانے کے باعث وہ جھک جاتا تو اس کی ریڑھ کی ہڈی درد سے بلبل اٹھتی اس نے وہ بالکل سیدھا اور تن کر چنے پر مجبور تھا۔

آس پاس کے لوگوں نے اسے حیرت اور دلچسپی کے ساتھ دیکھا تھا۔ دراصل اسے ہمیشہ سے جھک کر چنے کی عادت تھی۔ جس کی وجہ سے اس کے کاندوں کے پاس ایک کو بڑسا ابھرا معلوم ہوتا تھا اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی تھی کہ اس کی ٹانگیں غیر معمولی طور پر لمبی اور دبلی پتلی تھیں، مگر اس کا گردن سے لے کر کمر تک کا جسم ان کے مقابلے میں انتہائی بھاری تھا اور اس کی ٹانگوں پر تقریباً الگ سے بنا کر رکھا گیا محسوس ہوتا تھا۔

لوگوں کا (آج اسے سیدھا تن کر چلتے دیکھنا گویا، ک نیا مشغلہ تھا اور شاید یہ بھی ہو کہ شیرونی) پا جائے میں ملبوس وقیف نوی جوتے پہنے وہ خاصا مضمحلہ خیز بھی لگ رہا ہو۔

”مسجد ابھی دور ہے“ اس نے افسوس کے ساتھ سوچا۔ چلتے ہوئے وہ اس بات کا خاص خیال رکھ رہا تھا کہ کہیں کیچڑ کی کوئی چیھنٹ اس کے لباس پر نہ پڑ جائے اگرچہ اندر ہی اندر سے اس مایوس امر کا بھی احساس تھا کہ شاید وہ ٹھیک سے وضو نہیں کر سکا ہے۔

دراصل جس پچیس سال کے طویل عرصے سے اس نے نماز کبھی نہ پڑھی تھی۔ کل رات موم بتی کی روشنی میں وہ نماز کی کتاب سے نماز یاد کرنے کی کوشش کرتا رہا تھا اور بڑی حد تک کامیاب بھی ہو گیا تھا۔ وضو کے سلسلے میں بھی جب اس کی یادداشت نے کام نہیں دیا تو اس نے ترکیب وضو کی کتاب میں نشان لگا کر بار بار پڑھا لیکن وضو کرتے وقت شاید وہ ایک دو باتیں بھول گیا تھا یا ٹھیک سے سمجھ نہیں پایا تھا۔

ایک اور افسوس ناک امر یہ تھا کہ سخت قسم کی سردی اور کمر کے جان لیو درد کے باعث وہ مکمل غسل بھی نہیں کر سکا تھا۔ بس اس نے اپنے نچلے دھڑ اور ٹانگوں پر تین بار کلمہ پڑھتے ہوئے پانی انڈیل لیا تھا۔

کاش دھوپ نکل آتی تو میں پوری طرح نہا لیتا۔ یا کوئی پانی ہی گرم کر دیتا۔ اس نے تاسف کے ساتھ سوچا۔

اصل بات یہ تھی کہ وہ بالکل تنہا رہتا تھا۔ اس کی عمر ساٹھ سے تجاوز کر چکی تھی۔ بیوی دس سال پہلے ہی خدا کو پیاری ہو چکی تھی۔ دولڑکے تھے جو کئی سال سے باہر مقیم تھے اور نہ جانے کس بات کو دل میں رکھتے ہوئے اس سے تقریباً ترک تعلق ہی کر چکے تھے۔ جن دنوں اس کی صحت ٹھیک رہتی تب تو اپنا کھانا الٹا سیدھا تیار کر لیا کرتا تھا اور نہ زیادہ تر سامنے نان بائی کی دوکان سے منگوا لیا کرتا۔ اتنے پیسے اسے معمولی پنشن سے بھی مل جاتے تھے کہ اس اکیلے کا گزارا بہت مشکل نہ تھا۔

مگر ان دنوں، یہ کمر کی چمک اور خونی چمچیں، کاش کوئی ہوتا جو اُپر پانی گرم کر دیتا تو وہ نہا لیتا اور اسی سے وہ وضو کی ترکیب بھی سمجھ لیتا۔ یوں خود سے کسی آس پڑوس والے سے کسی قسم کی مدد مانگنا اس کے لئے ممکن ہی نہ تھا۔

تو شاید یہ صرف حالات کی ستم ظریفی تھی کہ وہ اس طرح بے وضو اور بے غسل مسجد کی طرف نماز عید دا کرنے جا رہا تھا۔

ویسے نہ جانے کب سے زندگی ایک ڈھرے پر چل رہی تھی اسے اپنی بڑھتی ہوئی کھانسی، اکثر رہنے والے بخار، سرسراہٹ ناک اور دکھتی ہوئی ریڑھ کی ہڈی کے ساتھ جئے جانے کی عادت پڑ گئی تھی لیکن اس رات اگر وہ ڈھوس یا نقارہ پینے والے نہ جاتے تو اس میں یہ نئے قسم کا جذبہ ہرگز بیدار نہ ہوتا۔ اس رات سے پہلے اس نے شاید کبھی سوچا بھی نہیں تھا کہ اسے معاف بھی کیا جاسکتا ہے۔ اس جرم کے لئے معاف کیا جاسکتا ہے جس سے وہ واقف ہی نہ تھا۔

مردرات کے آخری پہر میں جب کہرا بے تحاشا رہا ہوگا، سنسان گلی میں وہ ڈھول پیٹتے ہوئے چلے آ رہے تھے۔ ان کے پیچھے پیچھے آوارہ کتے زور زور سے بھونک رہے تھے۔ وہ گھبرا کر اٹھ بیٹھا۔

”اٹھو۔ اٹھ جاؤ“ ڈھول پیٹنے کے ساتھ کوئی شخص زور سے گلی میں چلا رہا تھا مگر اس کی آواز نہ جانے کیوں پل بھر کو غیر انسانی سی محسوس ہوئی۔

کتے زور زور سے بھونک رہے تھے ڈھول اور اس شخص کی غیر انسانی سی آواز آہستہ آہستہ اس کے گھر کے دروازے کے سامنے آ گئی۔ اس کا دل زور زور سے دھڑکنے لگا۔ کمرے میں رکھا مٹی کے تیل کا لیمپ اچانک بھڑک اٹھا جس کی روشنی میں کمرے میں رکھی تمام اشیاء بے تکہ حد تک پراسرار نظر آنے لگیں۔

وہ آواز دھیرے دھیرے دور ہوتی گئی۔ کتے بھونکتے ہوئے آواز کے ساتھ گئے تھے کہیں کوئی اب بھی پکار رہا تھا۔

”اٹھو۔ اٹھ جاؤ“

یہ سحری کھانے کے لئے لوگوں کو جگانے والے تھے اس نے آخر کار سوچا۔
دراصل آج سے رمضان کا، مبارک شروع ہو گیا تھا۔ یہ ڈھول اور نقارہ پینے والے لوگ پیشہ ور فنکار تھے جو روزے رکھنے والوں کو تیس دن لگاتار رات کے آخری پہر میں خواب غفلت سے جگایا کرتے تھے اور بدلے میں عید کے دن ہر گھر کے دروازے پر پہنچ کر جو بھی نذر نہ انہیں ملا، خوشی سے قبول کر لیا کرتے تھے۔ اس کا رخیہ

سے انہیں ثواب اور اجرت دونوں ہی آسانی سے دستیاب ہو جاتے تھے۔

وہ ان صدقوں کو اپنے بچپن سے ہی سنتا آیا تھا۔ ہر سال رمضان کی راتوں میں یہ لوگ سڑک پر نکل آتے تھے۔ اگر چہ اب عمر کے اس دور میں وہ اس امر سے بھی بخوبی واقف تھا کہ ان نقاروں کی کوئی مذہبی اہمیت نہیں تھی۔ مگر پھر بھی اس کی گونج اور صورتی ارتعاشات میں خاموش چھپا ہوا جو تہذیبی عنصر تھا اس کا گونگا ہجہ بے شک مذہبی تھا۔ مذہبی زبان ہمیشہ فحی ہوا کرتی ہے اور اس کی ترسیل میں کارفرما اور اک ہمیشہ ایک سے ہی نہیں ہوتے۔

شاید اس ڈھول یا نقارے کی آواز پر ہڑ بڑا کر اٹھنے کی ہی وجہ رہی ہوگی۔ کہ اس کی کمر میں سخت قسم کے درد کی لہر اٹھ رہی تھی۔ اس طرح اول جلول انداز سے اٹھنے بیٹھنے میں ہی ریڑھ کی ہڈی کے گریے ادھر ہو جاتے ہیں۔

اس کا دل گویا حلق میں دھڑک رہا تھا۔ وہ کمرے کی کھلی ہوئی کھڑکی سے باہر سانپ کی طرح سر سراتے ہوئے کھرے کو دیکھتا رہا۔

نہیں۔ اس باریہ آواز نئی تھی یہ وہ آواز ہرگز نہیں تھی جسے وہ بچپن سے سنتا آیا تھا۔ جانے کیوں اسے یہ محسوس ہو رہا تھا جیسے ان ڈھول پیٹنے والوں اور بھونکتے ہوئے کتوں کے درمیان بھی کچھ تھا جیسے درمیان کی خالی جگہ میں پریشان حال فریادیوں کا ایک قافلہ چل جا رہا تھا مگر کسی بد نصیب دادخواہ کو یہ نہیں معلوم تھا کہ وہ کس بات کی فریاد لے کر جا رہا ہے اور آخر کہاں؟ کس کے دربار میں؟

اور تب اسے خود پر بھی قابل رحم حد تک ایک دادخواہ ہونے کا گمان ہوا۔ جسے صرف ایک ہی انصاف چاہئے تھا کہ اسے معاف کر دیا جائے۔ وہ زندگی بھر اپنی روح کو اپنے جسم کا بہترین دوست اور مددگار قبوں کرتا آیا تھا مگر اسے واقعے کے بعد ہر رات اس کی روح سنسان سڑک پر بکھری ہوئی سردی اور ریٹلتے ہوئے کھرے میں اس نقارے کی صدا کے ساتھ ساتھ دور تک بھٹکتی اور گھسٹتی پھری۔ یہ اس کی روح کا پہلا مختصمانہ قدم تھا جو اس نے اپنے ازلی رفیق 'جسم' کے خلاف اٹھایا تھا۔

اسے یاد نہیں کہ بچپن میں ایک آدھ بار شوقیہ روزہ رکھنے کے علاوہ اس نے کبھی روزہ رکھا ہو۔ ہاں ایک بار ضرور شادی کے ابتدائی دنوں میں بیوی کے زور دینے پر اس نے الوداع کا روزہ رکھ لیا تھا۔ وہ گرمی کا موسم تھا اور پیاس اور خشکی سے وہ اتنا بے حال ہو گیا تھا کہ اس نے گھر کا تمام آنگن سفید سفید چھاگ دار تھوک کی پچکاریوں سے گندہ کر دیا تھا۔ تب اس نے بیوی سے نظر بچ کر پانی کا ایک گھونٹ حلق سے نیچے اتار دیا تھا۔ یہ راز آج تک اس کے سینے میں دفن ہے۔

نیمن اس رات کے بعد اس نے بڑی ٹمن مگر رازداری کے ساتھ پابندی کے ساتھ روزے رکھنا شروع کر دیے۔ اس پڑوس میں کسی کو یہ علم نہیں ہوسکا کہ وہ بھی اس بار روزے رکھ رہا ہے۔ مگر شاید وہ ان بچوں کے درجہ رکھے جانے والے روزوں کی طرح تھے جن پر ابھی یہ فرض نہیں تھے کیونکہ رمضان میں بھی اس نے نماز نہیں توڑی تھی۔ نہ ہی اسے روزے کی نیت یاد تھی۔

خبر ہے کہ اس کے یہ روزے صرف ایک قسم کا فاقہ ہی تھے مگر دوسروں کو ان فاقوں کا بھی علم نہ ہوسکا۔ بس ابھی بھی سے گلی کے حلوائی کی دوکان کے سامنے کھڑا رخ موش تکتا ہو ضرور پایا گیا۔ اس وقت حلوائی کے کڑھاؤ میں شیرینی ابلتی ہوئی ہوتی تھی جس میں جیبیاں ڈالی جا رہی ہوتیں اور دوکان پر لگے مرکزی بلب کی تاریکی روشنی میں کڑھاؤ سے اٹھتی بھاپ اور آسمان سے اترتا کبر آپس میں ٹکرائو کر ایک بدرنگ دائرہ بنتے جس میں رمضان کی شام کا رونق، نماز بازار بڑا دھند، دھند، سا نظر آتا۔

یہ کون جانتا تھا کہ جیبی، خونی چمچس اور پیٹ کی مروڑ میں کوئی قدر مشترک بھی تھے۔

جہاں تک رمضان میں اس کے نماز اور تراویح نہ پڑھنے کا سوال ہے تو اس سلسلے میں وثوق کے ساتھ کہہ نہیں جا سکتا۔ ہو سکتا ہے کہ اس کی کاہلی اور کھتی ہوئی ریڑھ کی ہڈی ہی نماز میں رخنہ پیدا کر رہی ہو یا پھر یہ اس کے باطن کی بچکانہ خواہش رہی ہو کہ وہ چاہتا تھا کہ اس عید کی نماز ہی پڑھنے جائے۔

عید کی نماز کے لئے اس نے تیاری کر رکھی تھی اور یقیناً یہ تیاری کسی بچے کی خوشی سے مماثلت رکھتی تھی۔

اس نے برسوں بعد اپنی وہ شہروانی بڑے داغ صندوق کی تہہ میں سے تلاش کر کے نکالی تھی جو اس کی شادی کے موقع پر سلوائی گئی ہوئی۔ شہروانی بری طرح کچل گئی تھی اور اس پر جگہ جگہ سین اور صندوق کے زنگ کے بدنام و جبے بھی ٹپ گئے تھے۔ شہروانی کے ٹن بھی جگہ جگہ سے ذبیح ہو کر دھاگوں میں جھول رہے تھے۔ یہ شہروانی ہی بہن کر عید کی نماز ادا کرنے کی خواہش اس میں اتنی شدید تھی کہ اٹھنے یا جھکنے میں خاصی مشکل ہوتے ہوئے بھی حتی الامکان شہروانی کو فرش پر بچھا کر اس نے ٹھنڈی ستری بھی پھیر دی تھی۔

جہاں تک جوتوں کا سوال تھا تو کانٹھہ باز میں تلاش کرنے پر وہ بھی اسے مل گئے تھے اور اس کی خواہش کے مین مطابق تھے حالانکہ یہ جوتے دیکھنے میں انتہائی دقیقہ دہی اور بدرنگ نظر آتے تھے ان کا چمڑا سوکھ کر کڑھاپا تھا اور اب اس لئے بھی ان کے پیروں میں مشکل سے آتے تھے کہ اس کے پیروں میں حرم سے سوجن رہا کرتی تھی۔

اب سرو ہلکنے کے لئے ٹوپی کی باری آئی۔

گھر کی ایک کھوٹی پر اس کے مرحوم باپ کی پرانی مٹل کی ٹوپی نہ جانے کب سے لٹکی ہوئی تھی اور جو اصل میں اس کے باپ کو اس کے دادا کی طرف سے ملی تھی۔ ایک طرح سے یہ خاندانی ٹوپی کہی جاسکتی تھی جو دیکھنے میں خستہ حال تو تھی ہی، ساتھ ہی کپڑے نے جگہ جگہ چاٹ کر اس میں سوراخ بھی کر دئے تھے۔

یقیناً اگر وہ چاہتا تو نئی ٹوپی بھی خرید سکتا تھا مگر نہ جانے کیوں عید کی نماز ادا کرنے کے لئے اسے اپنے بزرگوں کی یہ بوسیدہ ٹوپی پہننا ہی زیادہ مناسب محسوس ہوا تھا۔ جب اس نے یہ ٹوپی اوڑھی تو اس کے آبا و اجداد کے اٹھے ہوئے خوددار سروں کی مہک اس کی آنکھوں کو نم کرنے لگی جس کی وجہ سے خود اس کا اپنا سر کاندھوں پر جھک آیا اور اس کا کوڑا اور بھی زیادہ نمایاں ہو گیا۔

لیکن آخر یہ تک و دو کس لئے تھی؟

شاید اس لئے کہ وہ خود کو معاف کرنا چاہتا تھا اور وہ بھی اس بدل کے طور پر کہ خود اس نے سب کو پہلے ہی معاف کر دیا تھا۔ اگرچہ ایک قادر مطلق اسے معاف کر سکتا تھا، یہ خیال اپنے آپ میں ہی متناقض اور سرسرا غلط تھا۔ اتنا تو وہ بھی جانتا تھا کہ اس کے مذہب میں (اگر اس کا کوئی مذہب تھا) معافی کا تصور تقریباً نہ ہونے کے برابر تھا۔ یہاں تو بہ، کی اہمیت تھی اور تو بہ کا قبول ہونا یا نہ ہونا آخرت تک ایک اسرار تھا۔ مگر پھر بھی اتنا تو صاف تھا کہ تو بہ قبول ہو جانے کے بعد انسان کو جو کچھ حاصل ہوتا ہے، وہ 'معافی' ہی ہے۔

مگر مسئلہ تو یہ تھا کہ بند کمروں میں دونوں ہاتھوں سے گال پیٹ کر ہی رہ جانا کوئی معنی نہیں رکھتا تھا۔ اس کے لئے عقیدے کی ضرورت تھی۔ مگر اب، اس رات اس نقارے کی آواز نے اس کے روز و شب کی دھند اور دنیا داری میں کہیں گم ہو گئے اس عقیدے کو اسے واپس کر دیا تھا جس کی جڑیں اس میں دور تک پیوست تھیں۔ مگر آخر وہ کس جرم کے لئے خود کو معافی دلانا چاہتا تھا؟

اسے اپنا جرم نہیں معلوم تھا لیکن اس سے کیا فرق پڑتا ہے کہ تم اپنے جرم سے واقف ہو یا نہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ وہ تمہیں مجرم سمجھتے ہیں۔ کیونکہ تمہاری آنکھیں، ہونٹ کھوپڑی کی بناوٹ اور رخساروں کی ہڈیاں سب کچھ قاتل کی طرح کی ہیں۔ اور تم مجرم کی طرح چوکنے بھی نظر آتے ہو بس اتنا کافی ہے۔ نہیں صفائی دینے کا کوئی موقع نہیں ہے اور نہ ہی اپنی معصومیت کا ثبوت فراہم کرنے کا کیونکہ یہ کرنا تو بد مذاق ہوگا۔ یہاں تو بس صرف ایک راستہ ہے اور وہ یہ کہ تمہیں معاف کر دیا جائے اس جرم کے لئے جو یقیناً تم نے نہیں کیا مگر جو تمہارے جسم اور وجود سے جھلکتا ہے۔ یہ تو ہے کہ ایسی صورت حال میں خود کو معافی دلا کر تم ایک ناقابل تشریح ذلت سے بھی ہمسکنا ہو سکتے ہو۔

”مگر ذلت سے کیا فرق پڑتا ہے“ اس نے خوشدلی سے سوچا تھا۔

بھی کچھ ہی دن پہلے بھی تو ذلت سے سامنا ہوا تھا جب وہ ایک اونچی عمارت کی دوسری منزل پر ایک کھڑکی کے سامنے کھڑا ہوا تھا۔ کاغذ کے چند ٹکڑوں کو جو یقیناً اس کا حق تھے، اس نے ایک بھیک کی طرح وصول کیا تھا۔

اور ذلت تو اس دن بھی ہوئی تھی جب اس بچہ اونچے زینے کی چکر دار سیڑھیوں پر وہ کھانا غصے سے پھینک دیا گیا تھا جو وہ کسی کے لئے لو کی تپتی ہوئی دوپہر میں بڑے چاؤ اور خلوص سے لایا تھا اور اس کے پیر بکھرے ہوئے پیسے چال اور بستے ہوئے دی میں سنتے جا رہے تھے۔ ذلت اور شرمندگی کا کیا ہے۔ وہ تو انسانی ماں کے پیٹ سے لیکر آتا ہے۔ ذلت اور شرمندگی کے اور بھی مواقع آئے تھے۔

اس کی شادی کو زیادہ دن نہیں ہوئے تھے جب ایک رات اس نے بیوی کو چومتے ہوئے خود اپنا چہرہ بھی اس کے ہونٹوں کی طرف بڑھا دیا تھا مگر بیوی اسے پیار کرنے کے لئے ہرگز راضی نہیں ہوئی۔ مگر یہ اس کی نسوانی فطرت یا شرم و حیا کی وجہ نہیں تھی۔ یہ بات اسے کچھ عرصہ نثر جانے کے بعد معلوم ہوئی تھی کیونکہ ایک دن باتوں باتوں میں بیوی کے منہ سے نکل گیا تھا۔

”تم چاہے کتنا بھی دھواؤ۔ پتہ نہیں کیا بات ہے۔ تمہارا چہرہ ہمیشہ گندا گندا ہی نظر آتا ہے۔“

وہ ادھری دل سے ہنسنے لگا تھا اگرچہ اسے اس وقت ایک اچکی اچکی بطن جیسی بے ہنگم چال والی لڑکی بھی یاد آگئی تھی۔ اس طرح ادھری دل سے ہنستے ہنستے وہ بیوی کے جسم سے پوری طاقت سے لپٹ گیا تھا مگر آنکھوں میں وہی بے ہنگم چال والی لڑکی تکلیف دہ حد تک سامنے لگی تھی۔ اس طرح کافی دیر بیوی سے پٹنے کے باوجود اور اپنی طرف سے انتہائی کوشش کرنے کے بعد بھی وہ آگے نہ بڑھ سکا تو بیوی نے جھلا کر اسے لگ جھٹک دیا تھا بالکل اسی انداز میں جیسے کوئی اپنے جسم پر رنگ رہے کسی کچلے کیڑے کو جھٹک دیتا ہے۔

”جب تم سے کچھ ہو نہیں پاتا تو مجھے پریشان کرنے کیوں آجاتے ہو؟ بیوی کے حقارت آمیز لہجے کی بیڑی نے اسے دہشت زدہ کر دیا تھا۔ مگر اس دہشت سے بھی خطرناک ذلت اور شرمندگی کا وہ احساس تھا جو چاکل دیمک کی طرح اس کے وجود کو چاٹنے لگا تھا۔ دیمک کے دانت نہیں ہوتے اس لئے یہ بات تو اس کو بہت زبردہ بعد معلوم ہوئی تھی کہ اس کی بیوی دراصل کسی اور سے محبت کرتی تھی۔ وہ اسی شخص سے محبت کرتی تھی جس سے وہ بچپن ہی سے نفرت کرتا چلا آ رہا تھا۔

”ذلت اور شرمندگی کا کیا؟ اس نے پھر سوچا۔ وہ تو انسان کا ازلی مقدر ہے۔ شاید سب انسان کہیں نہ کہیں ذیل ہوتے ہیں۔ شرمندہ ہوتے ہیں، کسی سے رحم کی بھیک مانگتے ہوئے، ادھار لیتے ہوئے، اظہار محبت کرتے ہوئے، سڑک پر پھسل کر گرتے ہوئے، کسی عام دعوت میں پہنچ کر کھانے کے لئے اپنی باری کا انتظار

کرتے ہوئے، کون سی ایسی جگہ ہے جہاں ذلت کی خاموش چوٹ کا گھاٹا احساس انسان ہڈیوں کو نہیں ہوتا رہتا ہے۔

اور یہ سب صرف اس لئے ہے کہ انسان اپنی دنیا کو سیٹے سیٹے پھرتا ہے اسے شرمندگی کا حس تب ہوتا ہے جب دوسرے انسان کے سامنے کھڑا ہو جاتا ہے۔ ایک موضوع کی طرح یا ایک منظر کی طرح۔ مگر کائنات کے تمام انسان مل کر کسی وسیع ترین دنیا کی نگاہ کا مرکز بھی بنتے ہیں اور یہی زمر تو سارے انسان میں ذلت کا احساس اور شرمندگی پیدا کرتا ہے۔

میں بھی آخر ایک انسان ہوں اور نہ جانے کب سے کہاں کہاں ذلیل ہو رہا ہوں۔ اس لئے اس ذلت کی پرواہ کرنا تو بے تکی سی بات ہے جو خود کو کسی جرم کی پاداش میں معافی حاصل کرنے کے بعد ہو سکتی ہے۔ اس نے اطمینان کے ساتھ سوچا تو اس نقارے کی آواز کے ساتھ ایک داد خواہ کے بھیس میں اس کی روح کے سنسان سڑکوں پر بھٹکتے رہنے میں عافیت تھی۔

مسجد ابھی بھی نہیں آئی تھی۔

اس کے پیٹ میں ایک بار زوری مروڑ ہوئی اور اس کی پنڈلیاں اٹھٹھنے لگیں۔ مدتوں پرانا سوکھا ہوا انگ جو اس کے سوجے ہوئے پیروں کو کاٹ رہا تھا۔

نماز کے لئے گھر سے نکلنے سے پہلے وہ اپنی اکیلی جان کا فطرہ ادا کر آیا تھا۔ اس کی شہروانی کی جیبوں میں ریز گاریاں کھنک رہی تھیں۔

نماز کے بعد اپنے ہر بھولے بسرے رشتہ دار کے یہاں جاؤں گا اور عیدی تقسیم کروں گا۔ اس نے دُعا تھائی۔

معافی میرا حق ہے۔ قادر مطلق کی وہ ہمدردی جو ایک پرانے حساب کو بے باق کرنے میں وجود میں آتا ہی ہوگی۔ اسے یقین تھا۔

اور بے شک یہ ایک پرانا حساب تھا اور اگر اسے اپنی حماقتوں اور نامردانہ اخلاقیات کا لیکھا جو کھار کھنے کا چھچھورا شوق نہ رہتا تو شاید وہ اس اعتماد اور ایقان کے ساتھ اپنی دانست میں تائب ہو کر خدا سے ایک حق کی طرح معافی وصول کرنے نہ جا رہا ہوتا۔ اس لئے یہ کم ظرف شوق آج اس کے حق میں سودمند ثابت ہو رہا تھا۔ اگرچہ یہ احساس اسے بھی تھا کہ اپنی ذات کے بارے میں اس درجہ چوکنار ہنا ایک قسم کی خود غرضی تھی اور اس کے ساتھ ہی اسے کہیں یہ اندیشہ لگا ہوا تھا کہ شاید اس کے اعصاب اور حواس ابھی پوری طرح سے ’توبہ‘ کے لئے تیار نہ ہو سکے ہوں۔

آخر ٹکروہ پر ماحساب تھا کیا؟ اسے بڑے فخر و ناز کے ساتھ یاد تھا کہ اس نے کہاں کہاں سس کو معاف کیا ہے۔

جب ٹرپین میں اس جنج جیسی اچکی اچکی چال والی اور چٹھی ہوئی ناک والی ٹرکی نے اس سے کہا تھا: ”مگر تمہارے چہرہ کتنا گندہ ہے۔“

وہ دونوں ایک بلند چہرہ دار زینے پر کھڑے تھے۔ اس کے ہاتھ میں ٹرکی کے سس ٹین باس تھا جس میں مصداقہ ارتجاری اور دیسی تھا۔

پہلے تو وہ وپری دل سے ہنسا اور پھر اس نے مرد نہ ہمت کا مظاہرہ کرتے ہوئے ٹرکی کی بھدی اور چٹھی ہوئی ناک پر اپنے ہونٹ رکھ دئے۔ زینے کی جالیوں میں مٹی کی جلتی ہوئی لوٹھوم رہی تھی۔ ٹرکی نے بہت زور سے دھکا دیا۔ وہ اُترتے اُترتے ہی اور اس کے ہاتھ سے وہ ٹین باس کھل کر گر گیا اور اس میں سے نکل کر پیسے چال اور دیسی فرش پر بکھر گئے۔ اس کے پاؤں اس رزق کی بے حرمتی کرنے لگے۔ اس وقت اس کی آنکھ سے ایک ”سوسمٹھس“ لے لے ٹپک پڑا تھا کہ دراصل اس ٹرکی کو اس آنسو کے بارے میں دور دور تک شائبہ بھی نہیں ہو سکتا تھا۔ مگر جب وہ ٹرکی اپنے بھاری بے جھگم کو ابھوں کو بدلتی ہوئی اور اچک اچک کی چال چلتی ہوئی زینہ ترقی چلی گئی تو وہ آنسو بہا، رگھیرا کر خشک ہو گیا اور تب اس نے ٹرکی کو دل سے معاف کر دیا۔ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے معاف۔

مگر اس سے بھی بڑا کارنامہ اس نے آگے چل کر انجام دیا تھا۔

یہاں دنوں کی بات ہے جب اس کی دونوں داڑھیوں کو کیڑے نے چاٹ ڈالا تھا اور کچھ بھی کھاتے وقت اس کے منہ سے چڑچڑ کی ٹکروہ آواز نکلتی تھی۔ کھانا کھاتے وقت پلنگ پر پالتھی مار کر بیٹھتے وقت وہ اپنا دیاں پیر سیدھا پھیلے پیتا، وربائیں پیر کا گھٹنا کھڑا کر لیتا۔ مگر شاید یہ کھانا کھانے کا کوئی مہذب طریقہ نہ تھا۔ اس لئے ہزاروں خشمیں اور نفرت بھری آنکھیں دیواروں کے پیچھے سے اسے تار کا کرتی تھیں، جن کا احساس ہوتے ہی اس کے منہ میں چنے والے نوالے باہر آئے گتے۔ تب وہ چہرہ پر آگے پسینہ کو بے خیالی میں پونچھتا جس کے ساتھ حلق سے ریاے بے معنی سی آواز بھی نکل پڑتی۔ اس آواز سے اسے کچھ اس قسم کی طمانیت حاصل ہوتی جیسے اس نے، ہاتھ کا پسینہ نہیں صاف کیا ہے، بلکہ میدان جنگ سے سرخرو ہو کر واپس آیا ہے۔

اور پھر ایک اس کے میلے کپڑوں کی تل کی ٹوٹی پر انتہائی بے زاری کے ساتھ زور سے پٹکا گیا تو سانس لینے کی نسیں عیاں ہو گئی۔ سانس لینا اور کپڑے میسے ہونا دراصل دونوں ایک ہی ہیں۔

لیکن وہ جون کی جلتی دوپہر تھی۔ چچلاتی دھوپ میں اپنے خون آلود پیشاب کی شیشی لئے آگن میں درد سے نڈھال اور حیران و پریشان کھڑا تھا اور تب ایک بے حس نگاہ نے اسے اس خوف سے روٹھنا س کر دیا جو

اس خون بھرے پیشاب سے کہیں زیادہ با معنی اور گہرا تھا۔

وہ تو اس خوفناک امر کا انکشاف اس پر تب جا کر ہوا تھا، جب اس کے دونوں لڑکے جوان ہو چکے تھے، اس کی بیوی دراصل کسی اور سے محبت کرتی تھی اور یہ وہ شخص تھا جس سے وہ نہ جانے کب سے نفرت کرتا آیا تھا اس دن اس نے اپنے وجود کو ایک ایسے مائیکرو کی مانند پایا جس میں پنچر ہو گیا ہو اور اس میں سے زناٹے کے ساتھ ہوائیں نکلتی ہوئی ہو۔ ایسی ہوا سرد ہوا کرتی ہے مگر اس کی ریڑھ کی ہڈی کو سرد ترین محسوس ہوئی۔ موت کے ہاتھوں کی طرح سرد ترین۔ اور وہ زناٹا... جسم کے تمام رد جگتے کھڑا کرتا ہوا، بھائیں بھائیں کرتا ہوا پر ہول زناٹا۔ وہ تو اسے نہ جانے کب تک سنائی دیتا رہا۔

مدتوں بعد جب اس کی بیوی تپ دق میں مبتلا ہو کر چل بسی تو اس نے انگلیں میں رکھے ہوئے بیوی کے جنازے کے سرہانے کھڑے ہو کر اس نے معاف کر دیا۔ کھانا کھلاتے وقت اسے بیزاری سے تکتے کے لئے، میسے کپڑوں کو پگھلنے کے لئے، خون آلودہ پیشاب کو نظر انداز کرنے کے لئے اور غیر شخص سے محبت کرنے کے لئے۔ اس نے اس شخص کو بھی معاف کر دیا جس سے وہ بچپن ہی سے نفرت کرتا آیا تھا اور جو اس کی بیوی کی میت کے ساتھ رکھے جانے کے لئے تلاش کر کے نہ جانے کہاں سے بیری کی سوکھی ٹہنیاں لے کر آیا تھا۔

چلتے چلتے کچھ پر ایک جگہ اس کا پیر پھسل اور اس کی گردن سے لے کر کمر تک درد کی ایک ہرگز رتی چلی گئی۔ وہ کچھ دیر تک رکا کھڑا رہا پھر سنبھل سنبھل کر کمر سیدھی کرتا ہوا چن شروع کر دیا۔
”مسجد ابھی کتنی دور ہے“ اس کی ہمت جواب دے رہی تھی۔

چند سال پہلے جب اس کے دونوں جڑواں لڑکے عرصے تک بے روزگار رہنے کے بعد کام کے سلسلہ میں سعودی عرب جانے لگے تو وہ ایک بیک بے حد اس ہو گیا۔ اسے وہ دن یاد آ گئے جب وہ ان دونوں کو اسکول چھوڑنے سائیکل پر بٹھا کر جاتا تھا۔ اپنی پھولی ہوئی سانسوں کے ساتھ وہ ان کے رنگین بستے اور پانی کی بوتلیں اپنے ہاتھوں میں تھامے احتیاط کے ساتھ انہیں کلاس میں بٹھا کرتا تھا۔ پھر جب تک اسکول کی چھٹی نہیں ہو جاتی تب تک وہ یا تو اسکول کے گیٹ پر ہی کھڑا رہتا یا پھر آس پاس کی سڑکوں پر بھٹکتا رہتا۔

اسکول کا بستہ مہنگا تھا۔ پندرہ سال تک سوائے ایک پتلون شرٹ کے وہ دوسرا کوئی کپڑا اپنے لئے نہ

بناسکا تھا۔

لیکن بیٹوں کو ملک میں نوکری نہ مل سکی۔

”کیا تم لوگوں نے فیصلہ کر لیا ہے کہ باہر ہی جانا ہے؟“ اس نے کمزور لہجے میں پوچھا وہ دونوں نہ

جانے کب کے بھرے بیٹھے تھے۔

”تو پھر تمہاری طرح رستے رہیں۔“ تم نے تو کھڑکی کر کے جیسے تیسے کاٹ لی، ہم نہیں کاٹ سکتے۔“ پہلا میا ہوا۔

”پھر بھی ٹرے میں کوئی اچھی نوکری مل جائے تو اچھا ہے“ وہ بیٹے کے بچے کو نظر انداز کرتے ہوئے خوش دلی سے ہوا۔

”یہ خاک نوکری مل جائے گی یہاں“ اور ساری زندگی تم نے بھی تو نوکری کی۔ کیا مل گیا؟ امی خون قہقہے قہقہے کر رہی تھیں۔ تم صرف رشتہ نہ سہتی تھیں یہ سمجھتے رہے کہ بہت بد تیر مارا۔ تم تو مزدور تھیں، نوکریوں کے سے بچھڑ کر سکے۔“ دوسرا میا ہوا۔ بی بی پر قہقہا۔

”بابو کو تو بس زبردستی ہمارا لیا گیا ہے۔ میں پوچھتا ہوں کہ سوائے خواتین کے کون سا ایک نام کر کے دکھایا ہے بابو نے۔ سارا محلہ ٹوکتا ہے اور ہمیں معذرت دیتا ہے کہ اور سے باپ نے کبھی ایک وقت کی ہمارے وقت پڑھی نہیں۔“

پہلا میا، سر سے ن ہاں میں ہاں ملاتا ہوا باپ کے سامنے کھڑا ہوا۔ ٹھیک اسی وقت باقی مل۔ یقیناً حد تک، ایک تکلیف دہ امر کا احساس ہوا اپنے دونوں جڑواں بیٹوں کو اس طرح دستے ہوئے، کچھ برائے پہلی بار یہ ظلم ہوا کہ ان دونوں کے لیے پندے ڈالے اور خساروں کی بناوٹ میں کوئی سیکی پر اسرار شے تھی جو اس شخص کی بے ساختہ یاد دلاتی تھی جس سے وہ بچپن سے غارت رہا تھا۔ اسے جیسے ستھو ستھو سب سے بات نہ تھی کہ یہ مشابہت اچانک کیوں پیدا ہو گئی تھی۔ شاید اس نے یہی سوچا ہو کہ جو اس نے بعد اس نے میاں کی طرف کبھی غور سے دیکھا نہیں تھا۔

اب اس نے ان کا راستہ روکنے کی کوشش نہیں کی۔ دونوں جڑواں میاں نے جانے کے بعد سے کوئی خبر نہیں دی۔ مگر اب اسے اس کی کوئی فکر نہیں تھی۔ اس نے دونوں کو ان کی مددگاری اور حساس فوریاتی سے متعلق معاف کر دیا تھا۔

اسے اچھی طرح یاد ہے جب وہ انہیں درجہ میں چھٹی کے ایک اسکول میں پڑھا کرتا تھا۔ ایک دن چھٹی کے بعد اس سے عمر میں چند سال بڑے اور مضبوط لڑکے، اگلے کے ایک بڑے نے اسے اپنی سائیکل پر بٹھایا۔ مگر جب اس کی سائیکل گھر کی طرف جانے کے بجائے ایک ایسے ویران راستے کی جانب مڑنے لگی جس کے دونوں طرف گھاس کے بے بے جھنڈے تھے تو وہ ہچکچا گیا۔

”یہ کہاں جا رہے ہو؟“

لڑکے نے سائیکل روک دی اور اس کا ہاتھ پکڑ کر جھنڈوں میں لے جانے لگا۔

”میں نہیں جاؤں گا“ وہ بچل گیا۔

”چپ۔ چلو نیکر اتارو پانچ روپے دوں گا“

وہ زور زور سے رونے لگا۔

”سالے خاموشی سے آ جاؤ نہ چاقو پیٹ میں گھسیڑ دوں گا۔“

سخت قسم کے خوف کے زیر اثر اس کی آنکھیں بند ہوتی چلی گئیں اور ہلتے ہوئے مہیب جھنڈا اس پر اپنا گھناؤنا سایہ ڈالنے لگے۔

عرصے تک وہ ذلت اور خجالت کے زبردست احساس سے دوچار رہا اور اس لڑکے سے آنکھ ملانے کی جرأت اس میں کبھی نہیں پیدا ہو سکی۔ مگر بہت زمانے بعد جب اس کی بیوی کی موت ہو گئی تو یہی شخص جس سے وہ دل کی گہرائیوں سے نفرت کرتا آیا تھا، اس کی بیوی کے جنازے میں رکھنے کے لئے پیری کی سوکھی ہوئی ٹہنیاں لے آیا تو اس نے اس شخص کو بھی معاف کر دیا۔

شاید اس کی زندگی کے وہ حادثات تھے جو سنانے میں وقوع پذیر ہوئے مگر ان کے علاوہ بھی کچھ تھا اور جس سے یہ بات بھی پایہ ثبوت تک پہنچتی تھی کہ آدمی کی ذاتی یا انفرادی زندگی اور اس کی اجتماعی زندگی دو الگ شے ہرگز نہیں ہیں بلکہ ان دونوں زندگیوں میں ہونے والے واقعات میں حیرت انگیز مماثلت پائی جاتی ہے۔

مثال کے طور پر گزشتہ بیس سال سے تحصیل سے واپس آتے وقت وہ اس تنگ گلی سے گزرتا آیا تھا جس میں صرف دوسرے فرقہ کے لوگ ہی رہا کرتے تھے، ان دنوں شہر کا ماحول تھوڑا گرم تھا۔ اس دن گھر واپس آتے آتے اندھیرا ہو چلا تھا۔ جب وہ اس تنگ گلی سے گزرا تو بہت سے لوگ سڑک پر ایک جگہ رکے کھڑے تھے۔ وہ کچھ سمجھ نہیں سکا۔ ویسے بھی اسے اپنے کام سے کام رکھنے کی خود غرض عادت تھی۔ وہ رکا نہیں چلتا ہی چلا گیا۔ اتفاقاً اس کی نظر اوپر اٹھ گئی۔

اس کے عین سر پر بجلی کا ایک جھولتا ہوا تار سرخ ہو رہا تھا۔ اس کے اوسان خطا ہو گئے۔ وہ گھبرا کے ایک طرف کو دوڑا اور پھسل جانے کے باعث دائیں طرف بہنے والے ایک گندے نالے میں جا گرا۔ بجلی کا وہ سرخ انگارے جیسا تپتا ہوا تار کھبے سے ٹوٹ کر ٹھیک اسی جگہ گر پڑا جہاں سے وہ ابھی گزر رہا تھا۔

وہ نالے سے بدقت تمام نکل پایا، اس کے سارے کپڑے بدبودار کیچڑ میں لت پت تھے۔ ماتھے اور کہنیوں سے رگڑ کے باعث خون رس رہا تھا اور بائیں پیر کے ٹخنے میں موج آگئی تھی۔ اس نے شکایتی نظروں سے گلی میں کھڑے ان بے حس لوگوں کو دیکھا جنہوں نے نہ اسے بجلی کے اس گرتے ہوئے تار کے بارے میں خبر دار کیا تھا اور نہ ہی اس گندے نالے سے نکال پانے کے لئے اس کو کسی مدد کی پیش کش کی تھی۔ شاید لوگ زیر لب

مسکرا رہے تھے یا مسکراہٹ دبانے کی کوشش کر رہے تھے۔ لیکن کچھ کی ایک دو چیخٹ آنکھ میں پڑ جانے کے باعث وہ ان کے چہرے واضح طور پر نہ دیکھ سکا۔

وہ کچھڑ سے لت پت اسی حال میں خاموشی سے اپنے راستے چل دیا۔

اور بھی اس قسم کے واقعات تھے جو اگرچہ انتہائی معمولی تھے اور ان کے بارے میں کوئی سنجیدہ سوچ رکھنا اپنے آپ میں خاصہ مضحکہ خیز تھا مگر اسے اذیت پسندانہ یا سفاکانہ حد تک دوسروں کو دی گئی معافیوں کا بیور یا در کھنے کی لت پڑ گئی تھی۔

وہ معاف کئے بغیر نہیں رہ سکتا تھا۔ دلچسپ بات یہ تھی کہ ان دوسروں میں محض انسان ہی شامل نہیں تھا بلکہ اس نے اس ہونے والے کتے کو بھی معاف کر دیا تھا جس نے برسوں پہلے بے وجہ اس کی پنڈیوں میں کاٹ کھایا تھا۔ اس پہلے رنگ کی موذی 'بھڑ' کو معاف کر دیا تھا جس نے ایک بار اس کے ماتھے پر ڈنک چھوڑ دیا تھا۔ ان معافی یافتگان میں وہ بیہودہ بندر بھی شامل تھا جو اکثر اس کے کپڑے اٹھا کر لے جاتا تھا اور چھت پر پھینک دیتا تھا۔

اور یہی نہیں اس نے اس جلتی ہوئی دھوپ کو بھی معاف کیا تھا جس میں پیدل چل کر وہ تحصیل سے گھر تک کا تین کوس کا راستہ طے کرتا تھا اور جس نے اس کا رنگ بدل کر کوئلے کے جیسا کر دیا تھا۔

اس بارش کا جرم بھی کم نہ تھا جو رات کو چھت کے اس حصے سے پکا کرتی تھی جس کے نیچے اس کا پتنگ پڑا ہوا تھا۔

لیکن یقیناً وہ شاہاش کا مستحق تھا کہ اس نے وہ سب پھینک دیا تھا۔ وہ پولی غرت کی، وہ گھڑی انتقام کی۔ پیغمبر اپنی اپنی امت کو بخشوائیں مگر اس سے پہلے انسان کو کائنات کی ہر شے کو معاف کرنا ہوگا بے تکی سے بے تکی شے کو بھی۔ نہ صرف انسانوں کو بلکہ پاگل کتے، زرد بھڑ، کینہ پرور بندر اور یہاں تک کہ دھوپ، بارش اور ہوا کو بھی۔

مگر افسوس کہ وہ تمام معافیاں جو ناقابل یقین کشادہ دلی کا ثبوت تھیں یہ نہ صرف جرم بن کر اس کے جسم اور وجود سے چھینکنے لگیں بلکہ ایک بے ہودہ، نافرمان بچے کی طرح اس کے سر پر چپت رسید کرتی ہوئیں چھٹاوا بن کر اسے چڑانے بھی لگیں۔ اس چھٹاوا سے سر اسیمہ اور پریشان ہو کر وہ اس بے تکی دنیا میں راستہ بھول گیا۔

تب بے حد مجبوری اور یکسی کے عالم میں اس نے اپنے مردہ پیاروں سے مدد مانگی۔ وہ جواب اس دنیا میں نہیں تھے اور شاید اسی لئے اس کے لئے بے حد اہم ہوتے جا رہے تھے۔ اگرچہ یہ ضرور کہا جاسکتا تھا کہ ان

مردہ لوگوں سے کسی قسم کی مدد مانگتا تو اپنے آپ میں ایک قسم کی موت تھا۔ ایک بے سراغ، بے نشان موت، جو آدمی کے اپنے ہی اندر کنڈلی مارے بیٹھی رہتی ہے۔

مگر مددگار تو سرد تاریک رات میں سنسان سڑک پر گونجتے ہوئے غارے کی آواز تھی۔ اور ایک تقریباً ہلکاری ہوئی غیر انسانی صدا تھی۔

”اٹھ۔ اٹھ جاؤ۔ اٹھ۔ اٹھ جاؤ۔“

وہ راستہ بھول گیا تھا اس لئے ان صداؤں اور بھونکتے ہوئے کتوں کے درمیان جو نادیدہ فریادیوں کی ایک جماعت تھی، وہ اسی میں شامل ہو کر پھوہڑپن کے ساتھ گھومنے لگا۔

”بھائی وہ بدھ والی مسجد کا راستہ یہی ہے؟“ اس نے انتہائی لجاجت کے ساتھ ایک راہ گیر سے پوچھا۔

”ہاں مگر گھوم کے جانا پڑے گا۔ آگے گھنٹوں گھنٹوں دلدل ہے۔“

اس کے پیٹ میں اس شدت کے ساتھ مروڑ ہوئی کہ اس کی پنڈیاں بری طرح اینٹھنے لگیں۔ اس نے اپنے جسم کی پوری طاقت لگا کر کچھ پل کے لئے سانس روک لی۔ سخت قسم کی سردی کے باوجود اس کے ہاتھ پر پسینہ چمٹک آیا جب وہ گھوم کے دوسری گلی میں مڑنے لگا تو بدھ والی مسجد کا جانا بچی تا مینا نظر آ گیا۔

”مسجد آگئی“ وہ بچوں کی طرح خوش ہو گیا اور پیسے سے زیادہ تن کر چنے لگا۔ مگر جیسے ہی وہ مسجد کے دروازے تک پہنچا اس نے دیکھا کہ نماز ختم ہو چکی اور لوگ آسمان کی طرف ہاتھ اٹھائے دعائیں مانگ رہے ہیں۔ وہ بے حد یوں ہو گیا۔ ریڑھ کی ہڈی میں پھر ایک بار زور کی چمک ہوئی۔ کچھ نمازی مسجد سے باہر نکل رہے تھے اور آپس میں عید مل رہے تھے۔

وہ جلد ہی ان کے پاس پہنچ گیا۔

”بھائی کیا نماز ختم ہو گئی؟“ اس کی سانس پھول رہی تھی۔

”ہاں بس ابھی ختم ہوئی ہے۔ آنے میں دیر کر دی۔ خیر آپ، اپنی گلی سے نکل جائیں آگے بری مسجد ہے وہاں نماز شروع ہونے والی ہوگی۔ جلدی کریں۔“

وہ جلدی جلدی بتائے گئے راستے پر قدم بڑھانے لگا۔ کچھڑ کی چھینٹیں اب اس کے جوتے سے اچھل اچھل کر اس کے پانچو اور شیروانی کے نچلے حصے کو داغدار بنا رہی تھیں اور جیب میں عیدی دینے کے لئے رکھی گئی ریزگاری بج رہی تھی۔ تیزی کے ساتھ قدم بڑھانے کے باعث اب وہ تن کر نہیں چل سکتا تھا اور اس کے کاندھوں کے قریب کا کوڑو، بار بار پھول پچک رہا تھا۔

وہ اپنی دانست میں جلدی ہی بری مسجد پہنچ گیا۔

مگر یہ دیکھ کر وہ اداس ہو گیا کہ یہاں بھی نماز ختم ہو گئی تھی اور لوگ ہاتھ پھیلائے خطبہ سن رہے تھے۔
”مجھے ہی دیر ہو جاتی ہے یا جماعت وقت سے پہلے کھڑی ہو جاتی ہے؟“ اس نے افسوس کے ساتھ
خود سے سوال کیا۔ مگر پھر اچانک اسے خیال آیا کہ اس مقام سے تھوڑا آگے بڑھ کر جو سڑک مڑتی تھی، تو خاص موڑ
پر ہی ایک بڑی مسجد ہے۔

”وہاں نماز ضرور مل جائیگی“ اس نے بٹاش ہو کر خیال کیا۔ اس نے وقت ضائع کرنا مناسب نہ سمجھا
اور وہ اپنے کمر کے درد اور اٹھنٹستی ہوئی پنڈلیوں اور سوجے ہوئے پیروں کی پروا کئے بغیر، اپنے کو بڑا کو اپنی پیٹھ پر لا
دے ہوئے کچھڑ بھرے راستے پر ایک بدحواس اونٹ کی طرح اندھا دھند چلنے لگا۔

اسے یاد نہیں کہ اس کا سردی سے ٹھنھرتا ہوا بے غسل اور بے وضو جسم کچھڑ اور دلدل بھری راہوں پر پانی
کے گڑھوں کو پھلانتے ہوئے، ایک مسجد سے دوسری مسجد تک کب تک بھٹکتا رہا۔ اپنے پیٹ کی مردڑ اور دکھتی ہوئی
ریڑھ کی ہڈی کے ساتھ وہ خالی خالی نظروں سے ہر مسجد کے سامنے کھڑا ہوا ختم نماز کے بعد لوگوں کو دعائیں مانگتے
ہوئے دیکھتا رہا۔ اسے تو تب ہوش آیا جب اس نے خود کو اداس مگر گھنے درختوں کے سائے سے گھری، ایک اونچے
سے سادہ چبوترے پر بنی اس چھوٹی سی مسجد کے چھوٹے سے دروازے پر کھڑا پایا۔ یہ چھوٹی سی مسجد جس کی
دیواروں پر چوڑے کی سفید قلعی کی ہوئی تھی، دراصل وہ قبرستان کی مسجد تھی۔ یہ قبرستان شہر سے نکل کر واقع تھا
اور اس کے سامنے پاگل خانے کی اونچی، سیاہ مہیب فصیل تھی۔ ایک قبرستان اس مہیب فصیل کے پیچھے بھی تھا۔
زندہ انسانوں کا قبرستان۔ قبرستان میں واقع تمام مسجدوں میں نماز دیر سے شروع ہوتی ہے۔ اسے یاد آیا۔ جب وہ
چھوٹا بچہ تھا تو ایک بار اپنے باپ کے ساتھ یہاں آیا تھا۔ وہ شب برات تھی۔ مردوں تیوہار۔ شب برات میں شہر
کے تمام قبرستان سجائے جاتے ہیں اور روشنی کی جاتی ہے۔ تب یہ مسجد بھی قبرستان کے ساتھ سجائی گئی تھی۔ دیواروں
پر ننھے ننھے بلوں کی جھالیں لٹک رہی تھیں۔ پھر یہاں قرآن خوانی شروع ہوئی تھی۔ بعد میں سب کو شیرینی تقسیم
کی گئی تھی۔ اسے یاد ہے وہ تازہ تازہ نکلتیاں تھیں جس کے رس سے اس کی انگلیاں چسکنے لگی تھیں۔

مگر یہ عقی دروازہ شاید کبھی نہیں کھولا جاتا تھا اس لئے اس پر مکڑی کے بڑے بڑے جالے لٹک رہے
تھے۔

”مسجد کا صدر دروازہ کہاں ہے؟ اس نے فکر مند ہوتے ہوئے سوچا۔ مگر اب بیکار تھا۔ اب اس کی
پنڈلیاں اس بری طرح کانپ رہی تھیں۔ کہ اس کا سارا جسم جھٹکے لینے لگا تھا جس کے باعث اس کی ریڑھ کی ہڈی
ایک دکھتے ہوئے پھوڑے میں تبدیل ہو چکی تھی۔ پیر جو پہلے ہی سے سوجے ہوئے تھے، انہیں تنگ جوتے کے

سوکھے ہوئے چمڑے نے جگہ جگہ سے چھیل کر رکھ دیا تھا۔ پیٹ کی مروڑ اب تیز دھار کے خنجر میں بدل گئی تھی۔ اس نے درختوں سے گھری اس مسجد کا صدر دروازہ تلاش کرنے کا خیال ترک کر دیا، اور عقبی دروازے پر ہی دستک دینی شروع کر دی۔

”شاید اندر بہت نمازی موجود ہیں“ اسے واہمہ گزرا۔

اس نے زور زور سے دروازہ پینٹا شروع کر دیا جس کی وجہ سے دروازے کی چوکھٹ پر لگے مکڑی کے جالے اس کے اوپر گرنے لگے۔ وہ نہ جانے کب تک اس طرح دروازہ پینٹتا رہا۔

”کیا بات ہے؟“ ویران قبرستان میں سفید کپڑوں میں ملبوس ایک شخص اس کے پاس موجود تھا۔

”عید..... عید کی نماز پڑھنے آیا ہوں“۔ وہ پھٹی پھٹی آواز میں بولا۔

”عید کی نماز.....؟ سفید کپڑے والے نے اسے حیرت سے دیکھا۔

مگر اب تو اندھیرا ہو چکا ہے۔ کچھ ہی دیر پہلے میں نے بڑی کوشش کے ساتھ مغرب کی نماز ادا کی ہے۔ عید کیسی بھائی..... ان دنوں تو فرض نمازیں پڑھنے پر بھی پہرہ ہے۔ تمہیں عید کیسے یاد آگئی؟ سفید کپڑے پہنے وہ شخص افسردہ لہجے میں کہہ رہا تھا۔

وہ یونہی خاموش کھڑا سے تکتا رہا۔

”چلو بھائی۔ یہاں کیا کر رہے ہو۔ دیکھتے نہیں کہراگرتا شروع ہو گیا ہے۔ تھوڑی دیر بعد راستہ ملنا مشکل ہو جائے گا۔“

اچانک ہوا کے دوش پر سناٹے میں کہیں اذان کی آواز آنے لگی۔ یہ اذان ابھی ختم نہیں ہوئی تھی کہ کہیں دور ایک دوسری اذان گونجنے لگی۔ پھر یہ سلسلہ رکا نہیں، امت کی سلامتی کے لئے دی جا رہی ہوں گی۔“ سفید کپڑوں والا شخص لمبے لمبے ڈگ بھرتا ہو بغیر اس کی طرف دیکھے کہہ رہے میں غائب ہو گیا۔

”اللہ اکبر“

”اللہ اکبر“

ان پاک آیات کے عظیم تاثر کو اچھی طرح نہ سمجھتے ہوئے عی وہ اپنے اندر ایک پاکیزہ سی وحشت سراپت کرتی ہوئی محسوس کرنے لگا۔ اسے لگا جیسے یہ اس آواز میں دی گئی اذانیں ان اذانوں سے مشابہ تھیں جو کسی میت کو قبر میں اتارنے کے بعد قبر کے سرہا۔ نے کھڑے ہو کر دی جاتی ہیں۔ قبر پر اگر بتی سلگتی رہتی ہے اور لوگ اذان دینے کے بعد قبر کو اکیلا چھوڑ کر قبرستان سے باہر نکلنے لگتے ہیں۔

اور تب آخر کار اس نے سوچا۔

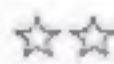
”ضروری نہیں کہ ہر انسان کو عید کی نماز پڑھنے کا موقع مل سکے۔ مگر یقیناً اللہ بڑا ہے۔ اپنی تعریف میں دی گئی اذان سے بھی بڑا۔“

تھوڑی دیر بعد ہوا کے ساتھ آنے والی ان اذانوں کا سلسلہ رک گیا اب صرف قبرستان کا سناٹا تھا جس پر کبرا برس رہا تھا۔ مگر نہیں۔ اس کے کانوں نے ایک نقارے کی آواز کو واضح طور پر سنا جو شاید آسمان کے پردے چیر کر آ رہی تھی۔ کیچڑ اور مٹی کے اس لوتھڑے کو اپنے ساتھ لے جانے کے لئے۔ شاید یہ اسے معافی کے دربار میں لے جائے گی۔

اس نے آس پاس دیکھا۔ اب وہاں ایسی کوئی شے نہیں تھی جسے وہ جاتے جاتے معاف کر سکتا اب تو بس اس کی ہی باری تھی۔

اس نے پھر ایک بار آس پاس دیکھا۔ دنیا اس سے غیر محسوس طریقے پر جدا ہوتی جا رہی تھی۔ تھک کر وہ مسجد کے عقبی دروازے کی چوکھٹ پر بیٹھ گیا۔

صبح جب لوگوں نے اس کے اکڑے ہوئے مردہ جسم کو سیدھا کیا تو اس کے سر سے اپنے بزرگوں کی نوپا پھسل کر نیچے کر گئی۔ اس کے کاندھوں کا کو بڑے بے تکے پن کے ساتھ نمایاں ہو گیا اور اس کی شیروانی کی جیبوں میں چمکتے ہوئے سکے نکل نکل کر قبرستان کی ٹھنڈی اور خاموش زمین پر کھٹکھٹانے لگے۔



پیچھے پھرت کہت کبیر کبیر — اور دوسرے مضامین

مجیب رضوی

مشرقی شعریات کا کوئی بھی جائزہ اردو کے سیاق میں اس وقت تک مکمل نہیں کہا جاسکتا جب تک کہ ہندی شعریات کی آگہی بھی اس میں شامل نہ ہو۔ مجیب رضوی اس لحاظ سے ایک منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ ہندی طرز احساس اور شعریات پر ان کی گرفت نے انہیں ایک خاص نظر عطا کی ہے۔ اس کتاب کے مضامین اسی لیے اپنی ایک الگ روشنی رکھتے ہیں۔ جو انوکھا لطف اس کتاب کے مضامین کو پڑھنے کا ہے، اس کا کوئی جواب نہیں۔ پروفیسر شمیم حنفی

قیمت: 250 روپے



دل کی گھرائیوں سے

دہلیز کی پوری ٹیم کو بہت بہت مبارک باد!

آصف اقبال میر

